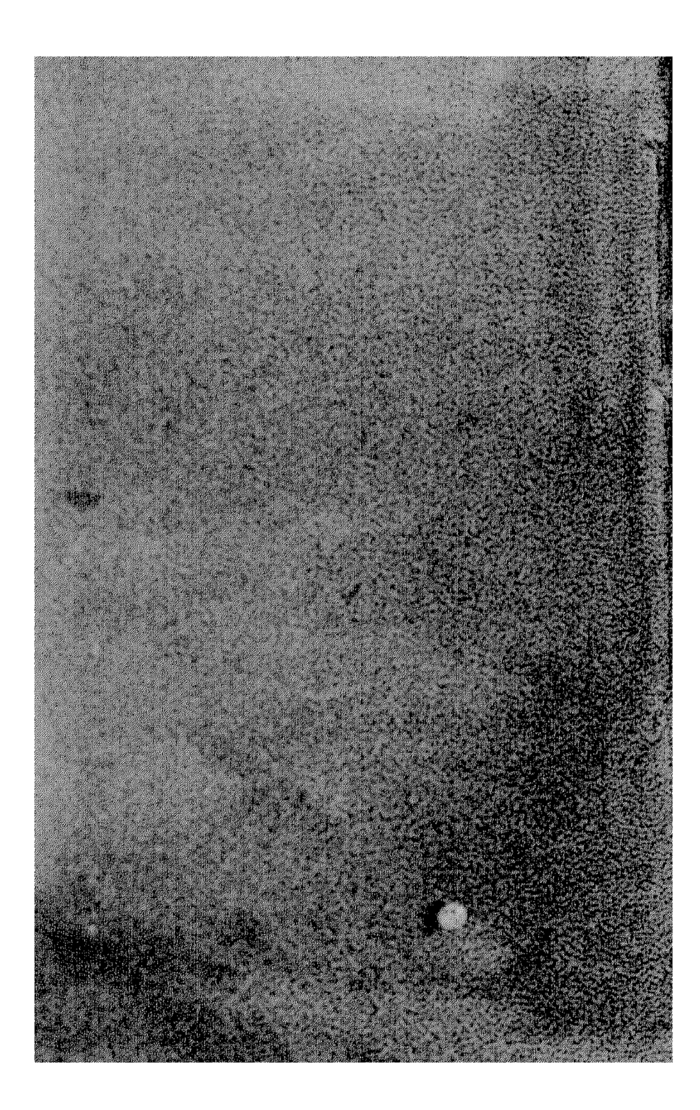

Bibliotheca Alexandrina
0136409



مذكرات قرية

د. عصمت سيف الدولة





سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال

رئيس مجلس الإدارة : مكرم محمد أحمد

نائب رئيس مجلس الإدارة : عبد الحميد حمروش

رئيس التحرير : مصطفى نبيل

سكرتير التحرير : عادل عبد الصمد

مركز الإدارة :

دار الهلال ١٦ محمد عز العرب . تليفون . ٣٦٢٥٤٥٠ سبعة خطوط

KITAB AL-HILAL

NO.536-Au-1995

العدد ٥٣٦ - ربيع اول ١٤١٦ - اغسطس ١٩٩٥

FAX 3625469 فاكس

أسعار بيع العدد فئة ٣٥٠ قرشا

سوريا ١١٠ ليرات - لبنان ٦٥٠٠ ليرة - الأردن ٢٧٠٠ فلس - الكويت ١٧٥٠ فلساً - السعودية ١٥ ريالاً - تونس ٢٥٠٠ دينار - المغرب ٣٠ درهماً - البحرين ١٥٠٠ دينار - قطر ١٥ ريالاً - دبى / ابو ظبى ١٥ درهماً - سلطنة عمان ١٥٠٠ ريال - غزة / الضفة / القدس ٢ دولار - المملكة المتحدة ٢ جك .

مذكرات قرية

يرويها

د . عصمت سيف الدولة

دار الهلال

(١)

قال الراوى :

ياســـادة ياكـرام ، صلوا على خيـــر الأنام ، لا يحـــلوا الكلام إلا بذكـر النبى عليـــه الصــلاة والسلام ..

(٢)

هذه مذكرات قرية أرويها ، لا أضيف إليها واقعة ولا أخفيها . منها ما رواه المؤرخون ومنها ما تحدث به المعاصرون ، وكنت على أكثرها شهيدا فحفظته الذاكرة . والذاكرة – يا سادة يا كرام – كالبئر الغائرة أكثر ما يبقى فيها ما ألقى أولا من قديم الذكريات . أما ما يضاف إليه وقد امتلأت بنفايات الفكر أو الحس فإن لم ينكر لا يذكر كأن لم

الغلاف للفنان : حلمى التونى

يحدث بالأمس . فما أرويه لكم هو هو كما كان محفوظا فى الذاكرة بعد تدقيقه وتوثيقه بما حفظته الذاكرة الجمعية لجيلين من الاحياء . لايعدو حظى منه ما تفرضه أصول الصناعة فى فن الصياغة وإعادة توزيع أسماء الاماكن والرجال والنساء ..

ولقد كنت أتلقى من القرية حكايتها حين لم أكن غير جزء من وجود القرية ذاتها . بعده زاحمت القرية فى روايتها حين لم تعد القرية إلا جزءا من وجودى ذاته . غادرتها إلى «البندر» حيث المدرسة الابتدائية فلم أكن لألتقى بالقرية إلا يوما من كل سبعة أيام ، ثم إلى المدينة حيث المدرسة الثانوية فلم أكن لألتقى بها إلا شهرين كل عام . ثم العاصمة حيث الجامعة ولم أزل ، ففرقت بيننا الاعوام إلا فترات قصيرة متفرقة . ولقد تلقيت من كل مجتمع لقيته حكايته فاجتمع لى منها خليط من الخبرات الفائقة لو أردت لأنشأت منها مذكرات شائقة ، إلا أنى لا أريد . فقد تعلمت من علم النفس وعلمائه أن المذكرات الشخصية أو السير الذاتية لا يمكن أن تكون صادقة ولو كان أصحابها من الصادقين .

ذلك لأنها ، كما قد يعرف أصحابها من أنفسهم ، استجابة لغريزة انسانية مسيطرة : النزوع إلى البقاء بعد الفناء ، خوفا دفينا من الموت فحرصا متينا على الخلود ، أنها ذات الغريزة التى تولد فى الانسان نوازع عاطفية غير عقلانية. يحب أولاده أكثر من ذاته ولو كانوا مارقين ، ويحب أحفاده أكثر من أولاده ولو كانوا غير مدركين ، ستبقى ذكراه حية أعمار الأولين ثم تمتد بها الحياة أعمار الآخرين ، وما كان ليتحقق لها ذلك الامتداد لولا الاحفاد فهم مصدر فضل يربو على فضل الاولاد ، فماذا لو امتد ذكره أعمار الناس أجمعين ؟ ... سيصبح حينئذ من الخالدين ، ومن وسائل استدعاء ، أو استجداء الذكر إلى الناس أو منهم كتابة ونشر المذكرات الشخصية والسير الذاتية ، فينزع أولئك واعين أو غير واعين إلى تخليد صورهم مطهرة ولو كانت مزورة .

ومع ذلك فحينما تشعل الشيخوخة الرأس شيبا تضىء لبصيرة صاحبها المستقبل القريب فيكاد يبصر حامل منجل الحصاد يقترب ، هنالك تستعر حمى الخوف من الفناء فلا

يستطيع أغلب الشيوخ مقاومة الرغبة فى البقاء فيعكفون على المذكرات ينشرونها كتابة أو شفاهة . المكتوبة معروفة بذاتها . أما الشفهية فلا نعرفها إلا حين يقطع الشيوخ صمتهم الطويل ويجدون من يستمع إلى أحاديثهم . حينئذ يتحدثون بلا انقطا ع عن شبابهم ورجولتهم وكهولتهم وما مروا خلالها من أحداث مبهرة ولا يتوقفون إلا إذا انفض السامعون . فإن عاد سامعون عاد الشيخ إلى الرواية منذ البداية ولا يملون ، فيعرف من لم يكن يعرف ماذا كان يشغل الشيوخ أثناء صمتهم الطويل . إنها مذكرات وسير ذاتية يؤلفونها ويعيدون تبويبها وترتيبها من حين إلى حين . الذى لا يعرفه الشيخ الثرثار ولا يعرفه المستمعون الاغرار أن غريزة حب البقاء الثائرة على اقتراب الفناء قد محت كل ما لا يتفق مع غايتها من صفحات الذاكرة فلا تكون مذكرات الشيوخ صادقة أبدا مع أنهم رووها مما يتذكرون صادقين . ثم تزداد الرغبة إلحاحا مع تقدم العمر يساندها إلحاح أصدقاء لا يكفون منذ اشتعال الرأس شيبا عن قول كالنذير : أكتب .. أكتب .. فيقتنع ، أو يقنعونه ، بأن قد آن الأوان .. ليتكلم .. وكثيرا

ما يــأتى كلامه إعلانا عن نهايته ، ســـواء امتد به العمر أو قصر ..

(٣)

فيتأمل الشيخ ثم يسأل نفسه كيف أكتب ولا أكذب .. من هو هذا الراوى حتى يكتب مذكراته . منذ أن غادر القرية ليحيا الحياة وحيدا بعيدا أصبح انسانا من طبقات بعضها فوق بعض مما اكتسبه من خبرات . بعضها ممزق وبعضها مزوق . يرى كل واحد من الناس ما يختاره منها فيحسبه هو. فيعجب بعضهم ويشجب كثيرون ويغضب آخرون . ولا يملك هو من ذاته إلا الهيكل الاساسى لشخصيته الذى ألقيت عليه تلك الطبقات اضافة إليه وسترا له . إن كان لابد من الكتابة فلنرفع عنه تــلك المكتسبات لنعرف منـــه ، على الأقل ، علة ما يبدو فيها من نتوءات وفجوات وما يخترقها من ثغرات هى على تكوين هيكله مؤشرات .

فوجدته عاريا كما كان فى القرية .

إذن ، فــهـذا الراوى ليس إلا بناء على أســاس من صنع

القرية . فأولى وأجدى أن يكتب مذكرات القرية . ثم يقدمها اعتذارا لكل الذين أغضبهم واعترافا لكل الذين أرضاهم بأنه لم يقصد قط إغضابهم أو ارضاءهم . انما هى القرية التى تسرب من مسامها ..

وكل ماعون ينضح ما فيه ..

عصمت سيف الدولة

القاهرة . صيف ١٩٩٤ وما قبله .

الفصل الأول

القرية

قال الراوى :

(١)

لما أن أختار المرحوم على باشا مبارك أن يفلت التاريخ من زمانه ومكانه وأحداثه وميراثه كتبه تبعا لترتيب الحروف الأبجدية . فقال فى كتابه «الخطط التوفيقية» تحت حرف القاف : إن «قاو» بقاف فألف فواو بلدة بالصعيد الاوسط تجاه ما بين «طهطا» و «طما» تحت سفح الجبل فى شمال قرية «الهريدى» . وكلمة قاو قبطية معناها الجبل لأنها بقربه ، وعندها بهذا الجبل مغارات كثيرة منحوتة كانت مساكن رهبان النصارى فى الازمان السابقة . وكانت هذه البلدة تسمى عند قدماء المصريين «تكوو» وفى بعض كتب القبط «كوو» وكان اليونان يسمونها «انطيوبوليس» . وهى كلمة مركبة من كلمتين : «انطيو» الذى هو اسم لأحد الاعوان عند الرومانيين و «بوليس» التى معناها مدينة . فيكون معنى الكلمتين بعد التركيب «مدينة انطيو» . وزعم اليونان أن

«انطيـو» هو «ابن الأرض» الذى قـتله «هرقـول» خنقـا بين السـمـاء والأرض بعـد أن تحير فى أمره لأنه كان كلمـا مس الأرض برجليه ازداد قوة فلم يتمكن من قتله إلا فى السـماء . وهذا من خرافات اليونان ، أو أن ذلك لغز .. له معانٍ اشاريه يفهمها أربابها كما كتب الفرنساوية . قالوا وكانت هذه البلدة فى الازمان السابقة على شاطىء البحر ثم تباعد عنها (...) وفى زمن الرومانيين كان يقيم بقرب هذه البلدة على بعد أميال فرقة من عساكرهم . وكانت تلك المدة «راس خط» ثم تخربت ولم يبق بها إلا الآثار ، فلهذا اسماها المقريزى «قاو الخراب». (...) وقد خلفت هذه البلدة ثلاث قرى فى تلك الجهة . احداها تسمى «قاو الكبيرة» «وقاو الشرق» وهـى فى شرق النيل فى جنوب «ريانية ابى أحمد» وفى الجنوب الشرقى لناحية «طما» الواقعة غربى النيل . والثانية «قاو النواوره» فى شرق البحر أيضا فى جنوب «قاو الكبيرة» وفى شمال «ريانية الهريدى» والثالثة تسمى «قاو الغرب» فى غربى النيل تجاه «قاو الكبرى» بين «مـشطا» و «طمـا» . وابو الجـمـيع واحـد ، وطبـاعـهم وعـوائدهم وتكسبـاتهم مـتحـدة . ولغتـهم تقلب الجيم دالا ،

والشين المعجمة سينا مهملة . فيقولون فى «الجمل» مثلا «دمل» ، وفى «الشعير» «السعير» . وقد كانوا قديما أهل بلد مغفلين ، حتى يقال انهم اغاروا مرة على قرية غربى النيل ونهبوها فملأ أحدهم غرارة من الدجاج وانزلها البحر وعدى البحر بالعوم وهو يجرها خلفه فى الماء إلى البر الآخر فمات الدجاج وهو لا يدرى أن الماء يغرقه . وملأ أحدهم غرارة من السكر وجرها فى البحر حتى نفد ما فيها وهو لا يدرى (...) إلى أن كانت سنة ٨٠ أو احدى وثمانين (١٢٨١ هجرية ١٨٦٤ ميلادية) فأتاهم رجل من الصعيد الأعلى كانوا يسمونه الشيخ أحمد الطيب يزعم أنه شريف جعفرى ويدعى العلم والولاية والمكاشفات فلغفلتهم احتفلوا به ودخلوا فى طاعته وأعطوه العهود على أنفسهم بالطاعة لله ورسوله ، فجرهم إلى معاصى الله تعالى حتى جعلهم من البغاة الخارجين عن طاعة الامام . آل أمرهم إلى أن سلط عليهم الخديوى اسماعيل باشا شرذمة من العساكر مع بعض الامراء فقتلوا كثيرا منهم وخربوا بيوتهم وسلبوا أموالهم وأمر بكثير منهم فنفوا إلى البحر الابيض مدة حياتهم ، ثم عفا عن

باقيهم ولكن ذهبت بهجتهم وقلت أموالهم وظهرت عليهم الكآبة والفاقة من يومئذ. وقد بسطنا الكلام فى تلك الواقعة عند الكلام عن «العقال» فانظره ..

حاضر يا باشا .. ننظر :

«العقال» قرية بجوار الجبل الشرقى بقسم «بوتيج» من مديرية أسيوط فى جنوب البدارى وفى شمال رياينة أبى أحمد . فيها مساجد عامرة وتخيل وأشجار وأبنيتها من أحسن أبنية الأرياف لخصوبة أرضها وجودة محصولها ويسار أهلها . وتمر بقربها ترعة «قاو» التى فمها من بحرى «قاو» تقطع جسر العقال بقنطرة فى غربها حتى تصب فى حوض البدارى (...) وللناحية جملة كفور متفرقة منها كفر على شاطىء البحر يقال له «كفر العقال» وكفر يقال له «كفر علام» فيه بيت عمدتها المرحوم عبد العال العقالى على شاطىء البحر ، وكان صاحب ثروة وزراعة كثيرة . وقد أحسن إليه الخديوى برتبة «قائمقام» (أصبح أغا) بعد واقعة «قاو» لما جمع أهل بلده ومنعهم من العصيان مع من عصى ، بل قام بهم مع العسكر على العصاة فحظى بالقبول (...) وسبب تلك

الواقـعة رجل من الصـعيد الأعلى يزعم أنه شريف جـعفرى ويسـمى باسم أحـمد الطيب ، وانما هو الشـقى . كان يتـردد على هذه الجهة والأهالى تعتقده واجتمع عليه كثير من الناس وأعطوه العهود على أنفسهم بالطاعة فكانت طاعتهم معصية وصلاحـهم فسـادا ونصـرهم للدين اذلالا . وذلك أنه اتت إليه ذات يوم «أمة» مسلمة مملوكة لبعض نصارى «قاو» تشكو إليه سيدها يريد وطأها وهى ممتنعة منه . فأحضـر النصـرانى وخيره بين بيعها وعتقها منعا للحرمة فامتنع النصرانى وأصر على تملكها . فلم يحسن الشيخ التدبير واخذها جبرا من النصـرانى وآذاه وهمّ بسلب أمواله فرفع النصـرانى الشكوى للحكومة فطلب حـاكم الجهـة الجارية من الشـيخ فامتنع عن تسليمها فتوجـه إليه ناظر القسم فلم يعبأ به وازداد فى أذى النصارى وأظهر عدم المبالاة بالحكومة واجتمع عليه كثير من أهل بلاد الشـرق فـجـاء مـدير جـرجـا وأسـيـوط ورفـاعـة أغـا صنجق الاربعمائة ومـعـهم بعض عسـاكر وعرب . فرفـعـوا السلاح ورفعوا رايات الحرب وجعل من جماعته سر عسكر وضبـاطا كترتيب الجهادية وأغراهـم الحمق والسفه اغراء

كثيرا فتعين عليهم الأمير شاهين باشا بشرذمة قليلة من العسكر ومعهم بعض مدافع . وبوصولهم هناك ضربوهم بمدفع مزقهم كل ممزق . وقتل الشيخ وكثير من جماعته شر قتلة . ونفى كثير منهم إلى البحر الأبيض وخربت «قاو» و «الريايندة» و«الشيخ جابر» و «النطرة» وتفرقت نساؤهم وذراريهم فى البلاد وسلبت أموالهم ومات كثير منهم فى الجبال ثم أدركتهم المراحم الخديوية فعفا عمن بقى منهم فرجعوا إلى أوطانهم ورد اليهم ما بقى من أموالهم . وذكرنا من ذلك طرفا فى الكلام على قرية «قاو» ..

(٢)

تلك القرية «النطرة» نسبة إلى قبيلة «عرب مطير» كما يزعم أهلها ، أو «الشيخ جابر» نسبة إلى مقام لولى الله الصحابى جابر بن عبد العزيز الذى اعتكف فيها حتى توفى ودفن فى مقامه كما يزعم أحفاده الاشراف من سكانها ، أو «الهمامية» نسبة إلى همام بك عميد عائلة اقطاعية من قرية «ساحل سليم» كما اسمتها الحكومة فى أواخر القرن الماضى .

قبل أن يوجد كل أولئك وأجدادهم ، يوم أن كانت أمواج البحر الابيض المتوسط ترتطم بموقع من مصر يسمى الآن القاهرة ، ولم تكن الدلتا قد ولدت بعد (حوالى ٤٠٠٠ سنة قبل الميلاد) ، كانت القرية قائمة على أحد المدرجات التى نحتها النيل فى حجر الجبل الشرقى متتابعة الهبوط إلى الوادى تبعا لنحر النيل مجراه على مدى عشرات من القرون هابطا إلى حيث مجراه . كانت حينئذ مركزا لاقدم حضارات الانسان على الاطلاق . ظلت مجهولة حتى اكتشفها برنتون (١٩٢٨) ونسبها إلى البدارى العاصمة الادارية التى تتبعها الهمامية حين اكتشفها مع أن البدارى تبعد عن الجبل الشرقى بنحو عشرة كيلو مترات .

إن أردت أن تزور فهناك أعلى القبور تقتفى خطى «الخواجات» الذين يترددون عليها زائرين ، على ما تختار من سلالم عدة منحوتة فى صخر الجبل صاعدة من حافة الوادى نحو مائة متر تنتهى إلى فتحات أبواب مستقيمة الاضلاع متوسطة الارتفاع تؤدى من خلال طرقات حجرية مصقولة إلى حجرات مرصوصة فيها منازل إلى آبار وأغوار . ستعجب

كيف يغمرها الضوء حتى الاعماق . والضوء كافٍ لتتأمل ما على الجدر الملساء من صور ورسوم ، ستلاحظ ، لا شك ستلاحظ ، أن سكانها كانوا قصار القامة ، دقيقى الملامح ، غير ملتحين ، يرسلون شعر رءوسهم الاسود المتموج على أكتافهم ، بينما لا يزيدُ طول شعر الانثى عن شبر مضفور فى غدائر عدة . وقد تعلم من أهل العلم أنهن كن يكتحلن بمسحوق الاردواز الاسود ، ويصبغن شفاههن باللون الأحمر، فان لفتتك كثافة الرسوم على الجدر المصقولة فلا تعجب . أنها تعبير عن اعجاب الانسان بما أبدع قبل أن يبدع أى انسان منذ الخليقة إلى أن سكن حيث تقف وتتأمل . فهناك ، صدق أو لا تصدق ، اخترع الانسان فى العصر الحجرى (البليوسينى) الكتابة ابداعا ذاتيا عبقريا بدون مؤثر خارجي قبل أن يهتدى إليها سكان «سومر» في العراق بقرون طويلة . وباختراع الكتابة ولد التاريخ ، فكأنك فى وقفتك تلك قَابِلَةُ التاريخ أو قَابَلْته وهو وليد .

فان التمست مخلفات آباء التاريخ الغابرين ستجدها قللا وأقساطا وأزيارا وأوانى من الفخار لا تزيد إلا بقايا عظام حيوانات صغيرة كالغزلان والقطط لا تـزال باقية فى أغوار

المقابر التى أفرغها المستكشفون من بقايا سكانها ، قبل أن تفارق «الهمامية» لن يفارقك تاريخها العتيق . فلا تزال القرية تحمل فى الفئوس وفوق الرءوس وبعض الطقوس بصمات تاريخها . كما لا تزال تصنع أوعيتها من طينها وتحيله فخارا على نار وقودها لم تضف إلا اشكالا إلى ما شكَّلَ الاولون . فمنها «الزير» الكبير ومنها «القُسْط الصغير» ومنها «البرمة» ذات الحجم المستدير ، ومنها «المواجير» كبيرها للعجين وصغيرها للثريد ، ومنها «اللواحيق» صحاف القرية وصحونها، ومنها «البلاليص» جرار تحمل فيها المياه من الآبار وترع الانهار ، وخزائن لبن معتق بخميرة «الحلبة» ومسحوق الشطة والملح الكثير ، نفاذ الرائحة ، لزج البنية، يسمونه «المش»، يسبح فيه دود أبيض صغير يقولون أنه «منه فيه» فلا يبالون .

تلك القرية بادت . دكت دكا . وأصبحت يوم الغارة كوما من التراب . وعلى انقاضها جرت مذبحة من ابيدوا فريا على الخوازيق من أهل القرية المتمردة . وهرب من لم يبد .

(٣)

أدركت المراحم الخديوية أهل القرى بشرط «كفالة» استقرارهم على الخضوع . فكفل عثمان بن الأحدب من بني سالم «قاو الكبيرة» فأسموها العتمانية ، واتخذها اقطاعية ومازال يسخر العائدين إليها من أهلها في تنمية أسباب الثراء حتى اتسعت طولا وعرضا و (غربا) ثم توزع فائض سكانها «نجوعا» تحيط بالقرية الكبيرة على بعد قليل منها ، وكفل حليف السلطة «القائمقام» عبد العال العقالي عمدة «العقال» ، الذي تولى جيشه الخاص بعد أن توقف القتال نهب القرى الثلاث الثائرة ، عبودية العائدين إلى «الرياينة» فاقتطعها لنفسه وأهله وبني قريته وأسماها «العقال القبلي» . فامتد الرخاء والثراء إليها من قرية متخمة في الأصل ثراء ورخاء . وكفل من يدعى همام بك العائدين إلى «الشيخ جابر» و «النطرة» فأصبح الكفران قرية واحدة اسمها نزلة همام بك ثم «الهمامية» . ولم يكن همام بك في حاجة إلى مزيد من

الأرض . كفل أهل الهمامية وجاهة ليكون من الكافلين ، إذ هو الجد الأكبر لعائلة اقطاعية تسمى «السيلينية» موطنها قرية «ساحل سليم» شمالى القرية بنحو ثلاثين كيلو مترا كانت تملك جيشا من الرقيق الاسود المستجلب من جنوب الوادى تفرض به سلطتها وتستكثر أفرادها ممن «ملكت أيمانها» من نسائهم فغلبت عليهم الدماء الحارة وأصبحوا سودا كالزنوج أو أقل سوادا ، أما الذين احتفظت لهم جينات الوراثة بلون أجدادهم من الترك فيحملون أنوف وشفاه الآخرين . لم يقم همام بك فى القرية أو قريبا منها وإن بقيت أطماع السيادة كامنة فى ذريته إلى أن يعود منهم إلى القرية من يحرس فقرها إلى حين .

بعد قرن من ذلك الحدث لا يزال أهل القرى يستعملون فيما بينهم من حديث اسماء قراهم البائدة . ولا يزال «للهمامية» اسمان : الشيخ جابر ، والنطرة ، سيان . ولا يزالون يطلقون على ما جرى اسم «الغارة» . غارة عدوانية شنها جيش مشترك من قسم «بوتيج» بقيادة ناظره ، وقوة مديرية جرجا وأسيوط ، وقوة صنجق الاربعمائة بقيادة رفاعة

أغا ، انهزم فى مواقع كثيرة ، فجاءهم مدد من العاصمة جيش بمدافعه ، انضم إليه المرتزقة من أهالى العقال بقيادة عمدتها وتولى القيادة العامة الامير فاضل باشا وليس الأمير شاهين باشا كما ذكر الباشا . ذكريات أهل القرى الموثقة فى أغانى الدعـوة إلى الثـأر تذكر فاضـل باشا ولا تذكر شاهين ، كما تحصى ما نهبه المرتزقة من أهل العقال وتصفـه وصفا عينيا . ولم تنسحب قصة «الغارة» من قصص الهمـامية فهى تشغلهم فى موعـد معلوم من كل عام .

يبدأ الحديث توقعا لما سيحدث ، ثم يحمى أواره مع الأيام، ثم يتوهج ويتحول إلى معارك «بالشوم» تشج فيها الرءوس ، وتسيل فيها الدماء ، وتكاد تقتل نزيفا لولا أن يغلقوا أفواه الجراح بمسحوق البن أو بالتـراب ، فتلتئم فتهدأ ثم تطيب النفوس إلى أن يفيض ماء النيل فى الصيف التالى حين يدنو موعد جنى بلح النخيل فيعودون إلى حديث الغارة .

يشهد المعاصرون نقلا عن المعاصرين بأن الشيخ أحمد ،

من عائلة المشاهرة ، «أولاد مشهور» ، وولده عبد الرحمن وآخرين كثيرين قد وقعوا أسرى في يد فاضل باشا سارى عسكر افندينا . ثم يدعى ورثة الشيخ أحمد من فروع اخوته أن فاضل باشا قد نصب «الخوازيق» اسفل مغارات «المساخيط»، وقد هم بان يرفع جدهم الشيخ أحمد على خازوق يفرى أمعاءه . وكان ولده عبد الرحمن شابا فتيا ذا جرأة ووفاء . وكان قد تمكن من الهرب ولكنه كمن قريبا وراء صخرة في الجبل ينتظر أباه . فلما شاهده من عل اسيرا يهمون برفعه على الخازوق لم يهن عليه أبوه ، فهبط إلى الوادى وتقدم إلى فاضل باشا يقبل قدميه ويتوسل إليه ألا يحمله عذاب رؤية والده الشيخ التقى الولى يقتل امام عينيه . وقال لقد كنت ناجيا فعدت لأفدى بحياتى من منحنى الحياة . فاعجب به فاضل باشا ورفعه قبل ابيه على خازوق يفريه . ولكنه لم يقبل الفداء . فلما مات أحمد على الخازوق ذاته بعد أن انتزع من احشاء ولده مات بغير وارث من صلبه فآلت تركته التى ورثها عن أبيه إلى أخوته شرعا .

فيقول ورثة عبد الرحمن : ابدا . نعم لقد كان عبد الرحمن

شابا فتيا ذا جرأة ووفاء فلم يهرب تاركا أباه الشيخ . وكان فاضل باشا يقتل الشباب من الأسرى قبل الأسرى من الشيوخ لأن الشباب اشد خطرا . فلما هم بان يرفع عبد الرحمن على الخازوق تقدم إليه والده الشيخ أحمد وخاطبه والدمع يبلل لحيته البيضاء . ياسيدى لا تحملّنى عذاب رؤية فلذة كبدى يموت قبلى فكأنك تقتلنى مرتين . وانى لأعدك ، وأنا شيخ تقى ، باننى أن سبقت ولدى إلى جوار الله سأدعو الله ألا يريك مكروها فى ذريتك . فسأل فعلم أن دعوات الشيخ مجابة ، فاستعجل دعاءه ورفعه اولا على الخازوق . فلما مات فريا آلت تركته إلى ولده عبد الرحمن . فلما مات بعد والده آلت تركته إلى ولده محمود وزوجته الهاربة بطفلها . ويشارك كل حاضر فى رواية ما جرى ثم يتأوه شيخ منهم ويقول : لا يفض هذا الخلاف إلا الشيخ أحمد الطيب الذى شاهد المجزرة وهو مختبىء فى مغارة المساخيط البحرية . مرق طيفه النورانى إليها فلم يره الجند المرابطون عند سلم الحجر الصاعد إليها . فلما تفقده الكفرة فافتقدوه ظنوا أنه مات وبعض الظن إثم . ولقد وعد الشيخ بانه سيعود . سيعود

ان شــاء الله ولو بـعــد ألف عــام . إن اوليــاء الله لا يخلفـون الميعاد . ويوصى بالتراضى على قسمة التركة مناصفة . فقد مات الشيخ أحمد وولده عبد الرحمن شهيدين فى سبيل الله . والشهداء احياء عند ربهم يرزقون . فلا يقبل الطرفان ويناطح الشوم الرءوس فيقبلون . ويقتسمون ثمار عشر نخلات أو ما لا يزيد إلا قليلا .

(٤)

مات الشيخ محمد معتوق إمام مسجد الشيخ جابر بن عبد العزيز وأهل القرية يؤمنون بصدق ما أفاض عليهم من علمه . تنزل مياه النيل المباركة من انهار الجنة خلال مزاريب فى السماء عند التقاء الارض ببحر الظلمات . فى القرآن «جنتان» واحدة فى السماء فاين الثانية ؟ انها جنة الارض التي يطميها النيل كل صيف بما يحمله من تراب الجنة ذهبي اللون وسبب حياة النبات والحيوان والانسان . فى الذكر الحكيم جنة عرضها السموات والارض لأن جنة الارض متصلة بجنة السماء عند التقاء الارض ببحر الظلمات . لم

يشاهد اللقاء أحد إلا الخضر عليه السلام . ولا يخفى أن أرحام أمهات المؤمنين لم تستنبت بذرة النبوة ذكرا إلا السيدة مارية المصرية لأنها نبتت وترعرعت من نبات ارض جنة الارض وشربت من مياه نهر يتنزل من انهار الجنة . فولدت ابراهيم عليه السلام الذى توفاه الله طفلا ليعيش فى جنة السماء وقد ولد بعيدا عن جنة الارض . ولو كان ابراهيم عليه السلام قد ولد فى مصر لعاش فيها عمرا . ولكن ذلك حكم الله سبحانه وتعالى ولكل حكم حكمة لا يعلمها إلا هو . فاللهم لا اعتراض .. هرب المصلون منذ أعوام فتوضأ وصلى صلاة الاستشهاد وحمل كفنه وترك «الشيخ جابر» وسعى مع الساعين إلى حيث دلفوا إلى الجنة في السماء شهداء فى «هوجة عرابى» ضد الكفار وخلفه فى الامامة ولده الشريف أحمد .

النيل يجرى من منابعه فى وسط افريقيا حيث تتجمع الامطار والسيول إلى مستقر له فى البحر الأبيض المتوسط . يحف به واديه الخصيب . تحرس الوادى عند جانبيه حين يدخل مصر سلسلتان من الجبال جرداء . تواكبانه حتى

تسلماه إلى الدلتا فسيحة الأرض فيتفرق فروعا شمالى «مصر المحروسة» . هذا ما علمه بعد أبيه الشيخ أحمد محمد معتوق إمام مسجد «الشيخ جابر» . افتتحت فى القرية مدرسة فى مقر لصيق ببيت العمدة . طليت حوائطها بالجير الابيض . وزوقت أبوابها ونوافذها باللون الاخضر . فيها أرائك مرصوصة ، وألواح سوداء معلقة على الجدران ، يكتبون عليها بقطع من «الطباشير» ويمحون ما يكتبون حين يشاءون . وفى ردهتها اعجوبة الزمان . صوان مرتفع عريض ذو ضلفتين من قطع من الاخشاب متقاطعة . طليت من كل وجه بمثل اللون الاخضر الذى زوق الابواب والنوافذ . فإذا ما انفرجت ضلفتاه كشفتا عن طور جديد من تاريخ القرية . فوراء كل ضلفة «زير» معلق . تحته إناء من صفيح . الزير ملىء بالماء العكر ، ماء القرية . ولكنه ينضح ما فيه ، فيتحول فى إناء الصفيح إلى ماء رائق . ماء «كالبنور» لم تذقه القرية قط . تلك هى «المزيرة» الاعجوبة . يحرسها «فراش» يحمل أكوابا من الصفيح . يملأها ماء رائقا ويقدمها بدون مقابل لمن يطلبها من التلاميذ . ولا يسقى أحدا من كوب شرب منه

غيره إلا بعد أن يفرغ ما بقى فيه . وذلك عجيب . فكل الناس فى «المناضر» يشربون من قلة واحدة تنتقل من «خشم» إلى «خشم» ولا يبالون . ولقد كانت «المزيرة» سببا فى تهافت كثير من رجال أهل القرية على زيارة المدرسة . فعهدهم بالازيار فى بيوتهم أن تقوم على الأرض فلا تلبث أن يغطيها فطر لا يقل اخضرارا عن طلاء المزيرة ، ولا يشربون إلا من جوفها باناء من الفخار يسمونه «المنطال» خلدوه فى أغانيهم :

عطشان يا صبايا   دلونى ع السبيل

آدى السبيل قدامك   وعليه المناطيل

ولقد كان الشيخ أحمد محمد معتوق من بين الزائرين للمدرسة بعد أن غلق «الكُتَّاب» الذى كان يعلم فيه الصبية القراءة والقرآن ثم الكتابة على الواح من الصفيح باقلام من الغاب ومداد من الصمغ الاسود . لم يتوقف عند المزيرة وقارا وأن كان قد استمع إلى من توقفوا عندها معجبا . ولكنه كان مع الزائرين الذين استمعوا إلى الشيخ حفنى أول ناظر لها وهو يشرح لهم مسيرة مجرى النيل على خريطة مزوقة معلقة على جدار حجرته . كان يشرح منفعلا فخوراً كما لو كان رب

النهر العظيم . وكان الزوار يستمعون منبهرين بالنيل وشارع النيل .

.. واين بلدنا ..

اطرح الناظر المؤشر الخشبى . جمع بيده اليسرى كم القفطان عن اليد اليمنى وشده فانحسر عن ذراع ضامر ويد معروقة . أمر الزائرين طالبا أن ينظروا إلى طرف اصبعه السبابة وأن يتبعوه مبتدئا من اوغندا حتى دخل مصر من سودانها . مازال اصبعه طافيا على مجرى النيل يعرج يمينا ويسارا ويكاد يهم بالعودة عند قنا لولا أن يعود شمالا حتى يقترب من اسيوط يبطىء زحف اصبع الناظر تمهيدا للتوقف كما يفعل القطار . حتى إذا ما بلغ موقعا جنوبى اسيوط بنحو خمسين كيلو مترا انحرف اصبعه إلى الشرق ووقف عند ادنى الجبل الاصفر مغادرا الوادى الاخضر وقال بحسم وحزم : هنا . نعم هناك حيث يلتقى النهر بالجبل اللقاء الاول والاخير فى نقطة لا مثيل لها بين المنابع والمصب توجد القرية على سفح الجبل . نصيبها من الارض الخضراء أقل من أن يستحق الظهور على الخرائط ولو خطا أخضر . هنالك يجيب

غياب الوادى على سؤال حاضر . لماذا يقتتل أعواما اخوة واعمام ويشج بعضهم رءوس بعض بالشوم من أجل ثمار عشر نخلات . ويسخر الجواب العينى مما أجاب به الباشا حين قال أنهم أهل بلد مغفلون ، وزعمه الساذج أنهم اضاعوا فى المياه من فرط غفلتهم ما اغتصبوه من قرية على الضفة الاخرى من النيل . ولم يقل لماذا يسبحون عبر النيل غارة ليغتصبوا دجاجا وسكرا . لماذا كانوا من الغاصبين . الباشوات لا يعرفون الاجوبة الصحيحة على اسئلة الفلاحين . أنهم وهم من أبناء وادى النيل الخصيب قد حرموا من أن يكون لهم من أرضه نصيب . هو كذلك . ولا يزال البشر يقتتلون من أجل قسمة عادلة للأرض المكورة منذ أن استخلفوا فيها واستأثر بها الغاصبون .

فإذا كان الباشا أو الفرنساوية قد ظنو الاسطورة اليونانية لغزا له معان اشارية يفهمها اربابها فأهل القرى من اربابها . جاء الرومان المغتصبون يفرضون «العبودية» بحكم القانون الرومانى على غير الرومانيين حتى التقوا بتلك القرى التى مردت على التمرد . فاقاموا لجندهم حصنا فى «قاو» جنوبى

الشيخ جابر . فلما تصاعد التمرد تكاثر الجند فضاق بهم الحصن فانشأوا لفائض جندهم معسكرا على شاطىء النيل شمالى «النطرة» فانحصرت الهمامية بين شقى الرحى الرومانية . وإذا كان الخديوى اسماعيل قد اختار ابادة المتمردين فلأنه كان أقل ذكاء من هرقل بكثير . هرقل انتزع منهم الأرض مصدر قوتهم المتمردة التى حيره أمرها أو انتزعهم من الأرض . فقالت الاسطورة اليونانية «قتل ابن الارض خنقا ما بين السماء والأرض بعد أن تحير فى أمره لأنه كان كلما مس الأرض برجليه ازداد قوة» . الفلاح هو ابن الأرض ، وهى مصدر قوته مادام قائما فيها ولكن الباشوات يتغافلون .

(٥)

حين عاد المطرودون من أهل القرية إلى حيث كانت قريتهم عاد كل ذوى قربى قريبة معا كما هاجروا معا . فعادوا جميعا على مراحل ليعيدوا بناء قريتهم مبتدئين من ذلك المبنى الذى

لم يجرؤ فاضل باشا على أن يهدمه أو يقتل خدمه مخافة الله. خاف الله فهدم مبانى القرية إلا هو ، وقتل أهلها إلا هم . المبنى هو ضريح ولى الله الشريف جابر بن عبد العزيز وخدم الضريح هم ذريته «الاشراف» من آل المعاتيق . مفردهم «معتوق» الذى دلف إلى جنة السماء تحت قيادة أحمد عرابى. الضريح مقام عند التقاء حجر الجبل الشرقى بارض الوادى. فوازاه العائدون بيوتا من حجر او لبن متراصة من الضريح صفا ممتدا جنوبا وشمالا على خط مستقيم . ثم توالت الصفوف متسلقة سفح الجبل يطل بعضها على بعض كان بعضها طوابق تعلو البعض الآخر . تقطعها دروب صاعدة مبطنة بحجر الجبل ذاته تحيلها كتلا منفصلة من المبانى الداكنة يحتضن كل منزل من كتلة أصم الجدران منزلا لصيقا به لا تقل جدرانه صمما ، كما يحتضن الخائفون بعضهم بعضا في خباء واحد .

وتعفو كل كتلة عن مكان فسيح تصب فيه أبواب المنازل يسمونه «الرهبة» ، تحيط بها مجالس من الطين مستندة إلى الجدران يسمونها «المصاطب» . المنازل للنساء والماشية ولهم

فيها مآرب أخرى . والمصاطب للرجال . والرهبة للافراح والمعارك والصبية والدواجن والكلاب ، أما «المنضرة» فبناء عبقرى الموقع من الرهبة ، عبقرى الهندسة بين البيوت عبقرى الغاية يكاد يجسد القرية بالطوب اللبن مبنى ومعنى وتاريخا وحضارة يبنونه على السجية بدون افتعال .

«فالمنضرة» ، خلافا للمنازل ، نوافذ ترتفع قواعدها عن الأرض تبعا لارتفاع المنازل المحيطة بالرهبة . فهى تختلف ارتفاعا من منضرة إلى منضرة . فلا يرى الجالسون فى المنضرة ، أية منضرة ، المحصنات الصاعدات القاعدات النازلات من اسطح المنازل . وباب المنضرة مفتوح ابدا لاستقبال الاضياف ، فهو دعوة دائمة لكل غريب زائر أو ابن سبيل تعبيرا عن الكرم اسمى فضائل الفقراء . ولكن الوافدين إليها لا يستطيعون منها ، ولو شاءوا ، أن يتبصصوا على الرشيقات الرائحات الغاديات إلى «الابيار» ، مستويات القامات يمشين الهوينا تحت ثقل «بلاليص» المياه المستقرة فوق قمم رءوسهن على حاشية من طوق قماش ملفوف يسمونه «لوايه» إذ لكل كتلة من المنازل «بئر» تتسرب إليها

المياه من جوف الأرض كالرائقة من الطين سائغة للشاربين .
وإلى كل بئر طريق مرسوم ترد عنه الابصار هندسة المناضر.

والمنضرة شائعة الانتفاع يستقبل فيها المعزون فيمن يتوفى من الكبار اربعين يوما ، والضيوف فى أى يوم يكرمون. ويشارك افراد العائلة فى الاستقبال ويتعاونون فى الاكرام فلا يعلم أحد غيرهم لمن القريب الميت ولمن الضيف الحى وفى ذلك يتكافلون . وفصلت كل عائلة منضرتها تفصيلا ثم فضلتها تفضيلا حين تعلموا من أمر المدرسة كيف تطلى الحوائط وتزوق النوافذ والابواب .

كل كتلة من المبانى الصماء تضم عائلة ، وكل عائلة تتوزع بيوتا ، وكل بيت يتفرع أسرا. تلتقى الاسرة عند ربها ، وتصبح الأسر بيتا عند جدها ، ولكل البيوت جد واحد تنتسب إليه العائلة وتسمى عادة باسمه . فهم . «أولاد سالم» و «أولاد مشهور» و «أولاد عمران» و «أولاد دويب» و «أولاد عيسى» ويقولون أن كل أولئك كانوا اخوة . ولا يزعم الاشراف ما يزعم الآخرون اذ هم متميزون بأصولهم المقدسة . ويرد النسابون من القرية كل بنيها إلى جد واحد يسمونه «فرج

قدَّاح» ، وهو اسم لم يحمله أحد من بعده على غير عادة أهل القرى . ويكون ذكره عادة فى فترات التنقيب فى الماضى عن أسباب الفقر الحاضر . وهى فترات ممتدة . لماذا اختار فرج قداح من دون الارض جميعا ذلك الموقع المتميز وحده ببخل الأرض الخصيبة ؟ يقول الجادون لأنه كان راعى غنم وليس الرعاة فلاحين بل هم حريصون على أن يبعدوا أغنامهم عن مزارع الناس . فسكن فرج قداح الجبل بعيدا عن الارض المزروعة كى يصون اغنامه فى مغاراته من سطو الذئاب ليلا ، واستنبت فى شريط الارض الضيق غابة من النخل ليرعى اغنامه وهى ترعى فى ظلالها نهارا . وعاش مائة عام وعشرة يأكل التمر ويشرب اللبن كما كان يفعل قبل أن يحضر من أرض الحجاز . ونشأ اولاده على ما نشأ عليه فكانت ثمار النخل أعز أسباب الحياة والرفاة . ويقول الساخرون مرحين بل لم يكن قد رأى أو لمس فى أرض الحجاز ماء فلما رآه فى النيل عشقه فمازال يبحث حتى اهتدى إلى هذا المكان حيث يرعى غنمه جالسا على صخر الجبل «مدلدلا» قدميه فى مياه النيل .

ثم تكاثرت الذرية فاصبحوا عائلات تمردت مرارا ثم هاجرت اضطرارا ثم عادت كل عائلة تبنى كتلة من المنازل المتحاضنة المستقلة برهبتها ومنضرتها وبئرها ، المنعزلة بعوازل من الدروب الصاعدة إلى الجبل . فلما اقتلعت الاجيال من اشجار النخيل ما يخلى الارض للزراعة أصبحت غيطان كل عائلة امتدادا لمساكنها حتى نهاية الارض لا تحيد . فوثقت الجيرة فى المساكن والجيرة فى المزارع والعزلة عن الآخرين رابطة القربى وأصبحت كل عائلة فيما بين افرادها قبيلة على رأسها «شيخ» تحكمها شرائع الحياة القبلية وقيمها الجمعية وتقاليدها الاجتماعية ، التضامن بين الافراد حتى فناء الفردية، والعداء للقبائل الاخرى حتى العدوانية ، والاحتكام إلى الشيخ ونفاذ حكمه إذا حكم . ووحدة الاعتبار . ووحدة العار . ومع ذلك فهم فى مواجهـــة قرية أخرى قبيلة واحدة من بنى «فرج قداح» .

(٦)

تطل القرية على بقايا غابة من النخيل ضعيف الأكمام

يفصلها عن بيوت الناس وعلى امتدادها «مصرف» يصب فيه مايسيل اليه من مياه الأبيار حين تستخدم الابيار ، وما يتخلف فيه من مياه الفيضان كل صيف من كل عام فيبقى فيه راكدا إلى أن يجىء العام . قاعه الحجرى يردها فلاتتسرب الى باطن الارض . تتخلله برك طينية صغيرة ، تتمطى فيها الجواميس ويسبح فيها بط أسود وأوز أبيض ويلهو فى طينها أطفال عراة كأنهم لعب من طين . والمصرف لايجف أبدا وطينه عفن أبداً يسمونه «الخرّارة» ويضربون به المثل فى القذارة . إذا اختفى منه الاطفال ليلا اختفت بالهدوء من بعدهم الضفادع الخفية بنقيق لاينقطع الا إذا ظهر النهار . ويمتد غربا من عند أقصى جنوب القرية جسر عريض سميك من التراب حتى يتصل بجسر اكثر عرضا وسمكا هو الجسر الشرقى لترعة «قاو» القادمة من الجنوب ممتدة إلى ما يلى البدارى شمالا . تقطع أول جسر القرية «سحارة» . و «السحارة» فتحة مبنية بالآجر والحجارة تخترق بطن الجسر فتصل ما بين جنبيه . وتقطعه سحارة ثانية قبل أن يدرك جسر الترعة ، ليتلاقى خلال السحارتين مصرفان قادمان من

الجنوب ، من العتمانية . يغذيان المصرف الأول ، مصرف الهمامية ، بما يحملان من بقايا مياه الرى فلا يجف ابدا . فإذا عبر الجسر ترعة «قاو» على ذاك الكوبرى الخشبى الركيك التقى بمصرف رابع يبدأ منه ويتجه شمالا موازيا الجسر الغربى للترعة . فإذا تقدم غربا نحو عشرين مترا اخترقته سحارة ينتهى إليها مصرف خامس يحمل كل فضلات مياه الرى من «قاو» ليصبها فى أرض القرية . فإذا انطلق الجسر غربا اخترقته سحارتان تنفثان فى مصرفين أخرين يصبان فى أرض القرية ما تخلف من مياه رى مزارع «العقال القبلى» الشاسعة وما يخلفه النيل فى الحياض بعد انحسار مياه الفيضان . هكذا رأى القائمون على غزل شباك الرى أن تحفر فى أرض القرية شقوق واسعة من الترع تحمل المياه إلى ما يليها من القرى شمالا وجنوبا ، وشقوق من المصارف تحمل إليها الماء الفاسد الذى تتطهر منه مزارع تلك القرى حتى إذا بلغتها ركدت . وعلى جانبى كل ترعة وكل مصرف ما رفع من الأرض حفرا وألقى على الارض جسرا . ففقد أهل القرية من أرضهم القليلة قدرا غير قليل أما حَفْرا

واما كُفْرا . وهكذا قيل : «من ليس عنده يؤخذ منه ومن عنده يعطى ويزاد» .

حين يفيض النيل واعدا الناس بالنماء والرخاء يزيد طين القرية بلة ، إذ يطارد أهلها حتى شعاب الجبل . تمتلىء الترع أولا فيكون ذلك نذيرا لهم بأن يهجرها القادرون من الشباب والغلمان وصغار الفتيات عابرين النيل إلى الغرب حيث تمتد مزارع القطن إلى مالا نهاية . أهل الغرب لا يرون الجبل الغربى من فرط ابتعاده عن النيل . هنالك المدن الكبيرة والقرى وافرة الثراء ، والحدائق الغناء ، وهنالك تجرى قطارات السكة الحديد . لا تتوقف إلا عند المحطات . والمحطة نقطة يقف فيها القطار لتنطلق منها المدنية . فهى بناء حديث متين فيه مخازن وادوات تحتاج إلى حراس . وفيها موظفون فى حاجة إلى ناظر . وكل أولئك كانوا فى حاجة إلى مساكن فانشئت لهم المساكن الحكومية لموظفى الحكومة . ولموظفى الحكومة ، مثل باقى البشر ، اسر من زوجات واولاد وبنات وربما حموات . فتحولت المحطة منذ البداية إلى قرية صغيرة حديثة ، يفد إليها ويقيم فيها باعة المأكولات والمشروبات لمن يعبرون فى القطارات . وانشئت المقاهى والمطاعم لمن يفدون

إليها ينتظرون القطار . وانشأ اصحابها بجوارها مساكن لهم ولأسرهم . والزحام حاضن الجرائم ، فانشئت نقط الشرطة للمحافظة على أمن مجتمع المحطة فجاء إلى المحطة ضباط ومساعدون وجند واسلحة و «تليفون» وخيول وكتبة ودفاتر وحراس وخدم من أفراد الشعب للشرطة التى هى فى خدمة الشعب . ولكل أولئك أو لاكثرهم اسر من زوجات وأولاد وبنات وربما حموات ، فى حاجة إلى مساكن تليق بهم ، وهكذا بينما كانت محطة القطار تحمل أهل الغرب إلى شيء من مدنية الغرب بقى الشرق شرقا لا يريم .

وإلى الغرب يذهب شباب القرية صيف كل عام قطعانا لجنى القطن لاصحابه . لكل قطيع راع من الرجال . سبق للرجال أن باعوا عمل القطيع إلى أصحاب مزارع القطن واقتطعوا لانفسهم جزءا من اجر كل رأس جانية . بعد نحو شهر يعودون جميعا إلى القرية فرحين بما جمعوا من نقود معدودة. ثلاثة قروش مقابل جمع ما يزن قنطارا من القطن ، ولكل حسب جهده ناقصا ما يقتطعه حزب رعاة القطيع .

حين يعودون تكون أرواح المتخلفين عن الترحيل من الشيوخ والكهول والنساء قد كادت أن تبلغ الحلاقيم . فقد

كان عليهم منذ نذير الفيضان أن يسارعوا إلى قطع «الدرة» قبل أن يدركها الطوفان والرجال قليل . «الدرة» نبات طويل السيقان أغلبه إناث مثمرات يلقحها ما تنقله الريح من عيدان الذكور المتناثرة بينها . العود الذكر ذو عصارة سكرية . فما أن يؤدى وظيفته فى حفظ النوع وتبرز الثمار حتى يجمعونه انتقاء على ضوء العقم ويمصوه مصا كما يفعل الناس بقصب السكر الذى لا تعرف القرية زراعته . تبقى المثمرات على رأس كل واحدة ثمرة واحدة ، بيضاء مكورة كقناديل الاضاءة فى مساجد المماليك . فهى عند أهل القرية «قناديل» . القنديل كتلة متماسكة من حبوب دقيقة مشدودة إلى عشب اسفنجى البنية يسمونه «القيشة» لا يفيد شيئا فتعافه حتى البهائم . فيسمون من هو غير ذى فائدة من الرجال «قيشة» . تحصد الدرة بقطع السيقان عند ما يلى الأرض ثم تفصل القناديل عن السوق . يستعملون فى ذلك منجلة من حديد مسنون يسمونها «الشرشرة» . أما السوق فهى «البوص» فيترك فى «الغيط» حتى يجف ثم تحمله الجمال والدواب إلى المنازل ويخزن فوق أسطحها أكواما . فتكتسى بيوت القرية بغطاء

ذهبى اللون من البوص . وهو مصدر الطاقة التى تتحول إلى نيران ذات لهب فى كوانين الطبخ و «أفران الخبيز» وبين الساهرين فى ليالى الشتاء قارسة البرد . وهو مصدر الكوارث حين تطيش شرارة من نار فتدركه فى مقامه العالى فيمتد اللهب منه إلى ما جاوره من بوص فوق اسطح المنازل المجاورة .

أما القناديل فتفرش على أرض ممهدة مربعات مسطحة يسمونها «المساطيح» . لكل زارع مسطاح معلوم . تحميها وحدة المصير . فمساطيح الدرة واجران القمح ، وهو قليل ، متجاورة يصونها من الحريق المتعمد أن من يحرق مسطاحا فقد حرق مساطيح العائلة كلها ، ويصونها من السرقة والغربان فصيل مختلط من الغلمان . يقلبونها ذات اليمين وذات الشمال حتى تجف بعد نحو خمسة أيام . والغلمان لا يستعجلون جفافها شغفا نهما بالقناديل المشوية . يسمونها «فراخ» ، توضع غضة على نار ذات لهب توقد جنوبى المساطيح . الرياح هناك شمالية دائما . ثم تنحت بالاسنان نحتا . ويهلكون من الحصاد قدرا غير قليل إذ لا يكف ، أولئك الاطفال الحراس ، عن شى القناديل ونحتها . يدفنون

بقـايـاهـا فى «تُرُبٍ» من التـراب ، وان سـأل سـائل يتـهـمـون الغربان .

فإذا جفت القناديل فى المساطيح تعاونوا فتكاثروا فى كل مسطاح وقد جمعت فى مثل التل الصغير يسمونه «سماط» . ولا يزالون يضربونها بعصى غليظة من خشب السنط ضربا منتظم الايقاع وهم يرددون فى جماعة «هيلا هوب والدايم الله» ، إعلانا عن انهم يبذلون كل جهدهم ولا يخافون الموت ، وراء حاد منهم يجيد الحداء الحزين ، فإذا انفرطت الحبوب من القناديل تاركة اكمامها الاسفنجية التى لا تفيد شيئا ألقوا القبشة خارج المسطاح ثم جمعوا الحب الابيض وجاء الكيال يحمل معيارا من الخشب مختوما بختم الحكومة . فهو – أى الكيال – من القائمين على وظيفة عامة بدون أجر من الحكومة. ويكون قد توافد إلى المسطاح نفر لكل منهم أجر معلوم يستوفونه عينا آخر العام مقابل ما قدمت أيديهم طوال العام . «المزين» الذى يقص شعر الرءوس والذقون . والسقا حامل قرب الماء من الابيار والانهار إلى من يريدون . و «اللحاد» حارس المقابر ودافن الموتى فيها . و «الفقى» قارىء

القرآن . و «الدلال» القائم على رسم الحدود بين الغيطان . و«الصرماتى» الذى يرتق النعال . وصاحب السفن الخشبية التى تعبر بالناس النيل إلى «الغرب» فى موسم جنى الاقطان. و «الداية» التى تولّد النسوان وكل من ساعد ذاك العام فى الزرع أو القلع أو القطع أو شارك فى معركة العصى الغليظة التى طردت الحب من أكمامه . وأخيرا «الكيال» الذى يحمل معيارا من خشب مختوما بختم الحكومة . بعد أن يكون كل أولئك المستحقين قد استوفوا أجورهم كيلة من درة لكل واحد أو حسب التساهيل ، والارزاق على الله والحمد لله وكل عام وانتم بخير . ما تبقى يكال فى اكياس من شعر الماعز يسمونها «التلاليس» . فى كل تليس ثمانٍ كيلات تحملها الدواب إلى المنازل بعد جولة مباراة فى حمل الاثقال . وهى رياضة قديمة كان يمارسها شباب الفراعنة الغابرون فيتبارون ويفوز منهم من يرفع إلى كتفه كيسا من الكتان مليئا بالرمل الآن يتبارى فيها الشباب من الهمامية ويفوز منهم بكيلة درة من يستطيع أن يرفع التليس بما فيها من الأرض إلى كتفه أو إلى ظهر الحمار . وهو غير هين . كل هذا واسراب من

الاطفال تحوم حول المسطاح حتى يفرغ منه أهله فيبدأ سباق الاطفال . فسواء شاء أهل المسطاح أم لم يشاءوا قد دفع الضرب الشديد بالعصى الغليظة بعض الحبوب إلى باطن الأرض فدفنها . الاطفال يعرفون ذلك وينتظرون . فما أن تخلو لهم الارض حتى ينكبوا عليها متزاحمين . يحفرونها وينبشونها بأظافرهم المرسلة متزاحمين على الحب المدفون ، فما هى إلا ساعة حتى يحظى كل منهم بما لا يزيد عن ملء كفيه الصغيرين من بقايا الحبوب . هى كافية على أى حال ليشترى بها من البائعة المتربصة منذ البداية قطعة من «العسلية» يلوكها فى فمه وهو يسابق غيره إلى مسطاح آخر ليحصل على نصيب أخير من عائد «القرقرة» .

أما الحب الذى حمل إلى المنازل فقد استقبلته ربة المنزل واودعته الصوامع أو الحواصل . وحاصل الدار غرفة ضيقة من بناء فى ركن الدار . تصب فيه الحبوب من فتحة فى أعلاه صبا ، وتؤخذ منه الحبوب من فتحة فى أسفله غبا . فإذا ما أفرغ المحصول فى جوفه سدت ربة المنزل فتحتيه بالطين سدا . ولا يفتح بعد ذلك إلا بإذنها . أما الصوامع فهى أوعية

من الطين المتبل بروث الحيوانات والتبن . تتدرب على انشائها الفتيات منذ الصغر ويتفاخرن باتقان صنعها متى كبرن . إذ الصومعة على هيئة «الفان» الذى يبدأ بناؤه على قاعدة ضيقة مستديرة ثم تتباعد جدرانه حتى إذا ما بلغ غايته ارتفاعا تلاقت تلك الجدران عند رقبة ضيقة مقابلة للقاعدة استدارة واتساعا . تختلف عن «الفان» فى أنها بالغة الضخامة . قد تبلغ المترين ارتفاعا وتزيد . تبنى على مراحل متتابعة . القاعدة أولا ثم تترك إلى أن تجف ثم تنهض الجدران من أطراف محيط القاعدة شبرا شبرا ويترك كل شبر حتى يجف. وهكذا يستغرق انشاؤها اشهرا كثيرة . الاعجاز فيها أنها حين تتم فكأنها فى وحدة مادة انشائها من خليط ، وسمك جدرانها ، واتساق دوائرها ، واستوائها على محور قاعدتها ، قد أنشأتها آلة حاسبة لا تخطىء المعايير والابعاد ولا المحاور ولا الدوائر . تصبح «كالفان» هندسة واتقانا . هذا مع أن البنات ينشئنها وهن من خارجها ومن حولها دائرات . وهن لا يعرفن المقاييس ولا الحاسبات ، ولا يملكن من حيلة الا الحس الجمالى والاعين الثاقبات . إن الصوامع قطع من الفن

المعماری الذی تمتد جذوره إلی بدیع الفنون البدائیة فی العصر الحجری وحضارة الهمامیة . ولایزال للصوامع دور حضاری غیر تخزین المحاصیل .

للصومعة ، مثل الحاصل ، فتحتان . فتحة فی أعلاها تصب فیها الحبوب ، وفتحة فی ادناها تؤخذ منها الحبوب . فإذا انطوت علی ما جمع فیها سدتها ربة المنزل بالطین فلا یؤخذ منها إلا باذنها .

یجری کل هذا بینما میاه الفیضان الجاریة تزحف علی الارض تهدد المتخلف نموا من الزرع ، المتأخر جفافا من البوص ، ومساطیح الکسالی عن دق القنادیل حتی تنفرط الحبوب فتجمع قبل الطوفان . ویجری کل هذا تحت اشعة الشمس الحارقة فی القیظ الشدید . ومن القیظ تشتق کلمة «القیضی» . فهم یزرعون «القیضی» وهم یقطعون «القیضی» وهم یدقون «القیضی» وهم یجمعون «القیضی» . وهم یخبزون من حب «القیضی» .. «عیش القیضی» . وحینما یقولون «ادرة» یعنون نباتا آخر هو المسمی «اذرة» وهو قلیل فی القریة ویسمونه «شامی» . أما إذا کان لابد من الحذلقة فمن

يقول «ذرة عويجة» يعنى «القيضى» . والقيضى أبلغ دلالة على نبات يزرع فى أول الصيف ويحصد فى أوج القيظ .

حتى إذا ما انقضى شهر الشقاء وكادت ارواح المتخلفين من الرجال والنساء تبلغ الحلاقيم يكون قد عاد إلى القرية من تركها من عمال تراحيل جنى القطن فى أرض الذين لا يرون الجبل الغربى ، فيشاركون فى جنى البلح الذى لا تدركه فى عليائه مياه الفيضان . يجزون سباطه ويجرونه فيما يكون تحت النخل من ماء أو يحملونه حتى إذا بلغوا المنازل فرطوه من السباط وفرشوه على الاسطح أياما ثم قدموه إلى الافران يقددونه على نار هادئة ثم يحشرونه حشرا فى بلاليص ويودعونه الخزائن . والخزانة غرفة اساسية ضيقة فى كل دار، غير ذات نوافذ أو منافذ . يحفظون فيها بلاليص البلح والجبن والمش والدهان . وفيها يودع الخبز وما يلزم «المطبخ» من بصل وثوم وملح وفلفل . بابها ضيق ذو «غلقة» من الخشب ومفتاح خشبى واحد لا يهتدى إليه ولا يستعمله الا ربة المنزل . ولا تأذن لغيرها باستعماله .

حينئذ يكون الفيضان قد بلغ ذروته فعزل القرية عن باقى

الدنيا . تدرك مياهه المنازل ادنى المنازل إلى الوادى ، وتطمى الابيار ، وتحصر القرية فيما بينها وبين الجبل وتقطع الطرق إليها إلا ذلك الجسر الذى يصلها بشبكة من الجسور . فيكون على قاصدى بيوتهم أن يصعدوا الدرب الصاعد من ادنى الجسر إلى الجبل يلتمسون منازلهم دائرين خلال شعابه حتى إذا ما بلغ أى واحد قمة منازل عائلته وتأمل القرية المنسجاة كجثة هائلة لفظها النيل وألقاها على شاطئه ، ثم مد بصره إلى مالا نهاية له غربا من صفحة الماء وقد رسمت عليها خطوط داكنة من جسور الترع والمصارف ودوائر قاتمة من أطراف غابات النخيل يلفته من كل هذا ذلك التقاطع العمودى، غربى الكوبرى ، بين جسر القرية الممتد من الجبل غربا ، وجسر ترعة قاو الممتد شمالا وجنوبا ، كأنها صليب هائل عائم على صفحة المياه الساكنة . يسمى أهل القرية ذاك الموقع «الصليبة» . يمر بها كل وافد إلى القرية أو مغادر لها أو عابر من الجهات الاربع إلى الجهات الاربع . تظللها ثلاث شجرات باسقات من السنط . يتجمع فى ظلها الذين لا يطيقون الصبر على الشعور بانهم فى القرية محاصرون ..

الفصل الثانى

النـــاس

قال الراوى :

(١)

حين يحاصر الفيضان القرية تختلط فيها الكائنات الحية جميعا حتى تكاد تضيق بها ، الرجال والنساء والشباب والغلمان ، والصبية والاطفال ومن يكون النيل قد قطع عليهم طريق التجوال بين القرى من أولئك الغجر من الرجال اللصوص ونسائهم الغاويات وأولادهم «العفاريت» وحُمرهم وماعزهم ، ثم الماشية والدواب والدواجن والكلاب ، ومالاذ بالقرية هربا من الماء من دبيب الارض ثعابين وعقارب وجعارين وخنافس وفئران تتصيدها قطط كانت ضالة عنها فاهتدت إليها ، وتغزوها سحب من الناموس والذباب والزنابير التى جاءت إليها سعيا وراء البلح المنشور ، والعصافير التى آوت إليها بعد أن اغرق النهر اعشاشها وغذائها ، ومن حين إلى حين يطارد الصبية ثعلبا ضامرا جاء وراء الدواجن نازلا من شعاب الجبل فلما لم يستطع الشبع لم يقو على الصعود

فيتقافز اعياء إلى أن يدركه الصبية فرحين بوجبة من الشواء في الهواء الطلق أباحها للجياع من افتى بان الضرورات تبيح المحظورات . وقد يطارد الشباب عند الفجر سربا من الغزلان انحدرت من أعلى الجبل لترتوي من مياه جاءت إليها جارية . والحدأة صافات تفتش بابصارها الحادة عما يسهل خطفه من صغار الدواجن أو القوارض . والغربان ايضا تترصد دائبة من فوق شجر النخل أو السنط أو اسطح المنازل وفي الدروب ذاتها يتفقدها الناس كل يوم لعل من بينها غرابا «نوحيا» أسود لا يخالط ريشه بياض يقدمونه إلى أم يقلقها أن ولدها ألثغ ينطق الراء لاما ليأكله مشويا ففيه الشفاء .

هنالك في موسم التحرر من ارهاق العمل الشاق يصبح الناس اكثر انسانية فتنفك قليلا عقد التكتل القبلي ويتزاور الناس ويتسامرون ويلهون مختلطين في الرهبات وعلى المصاطب وفي «المناضر» اختلاط الاقارب ذرية فرج قداح . فتكشف جينات الوراثة عن عبثها التاريخي أو عبث التاريخ بها منذ الوافدين إليها وما حولها من أعراب اليمن تسللا من الجنوب في عصر ما قبل التاريخ ثم الفراعنة واليونانيين

والبطالمة حتى انطيوبوليس ومعسكر جند الرومان ومن جاء
إلى مصر فاقام من العرب والترك وما يكون قد ادرك وادى
النيل من طلائع قبائل الوندال الاوربية التي طاردها الاوربيون
حتى طردوها فعبرت مضيق جبل طارق إلى أفريقيا وانساقت
شرقا تاركة على مدى رحلة هجرتها الطويلة شمال الصحراء
الكبرى بقايا من الوجوه زرق العيون ذوى الشعر الذهبى ، ثم
المماليك المستوردوين وجيش الاتراك الغازين وجند الانجليز
المستعمرين . ألوان الناس في القرية كما فيما يليها من قرى
درجات ما بين الابيض والاسود . فى القرية كما فيها يليها
من قرى جنوبى اسيوط وشمالى سوهاج وجوه بيضاء يشف
جلدها عما تحته من حمرة فيصبح ورديا ، عليها عيون خضر
وزرق أو بين بين وشعر ذهبى باهت كشعر اولاد «الغز» الذين
استجلبهم الجدود من القوقاز عبيدا لهم ليعلموهم كيف
يكونون ملوكا عليهم ، فيطلق أهل القرية اسمهم على كل ذى
وجه ابيض وشعر ذهبى . لا يقولون أنه من اولاد «الغز»
فهذى إهانة ، انما يقولون «زى ولاد الغز» ولا يعرف القائلون
عن «الغز» إلا أنها كلمة تصف لون البشرة والعيون . وفى

القرية كما فيما يليها من قرى وجوه سود لابد أن تكون جذورها ممتدة فى عمق التاريخ إلى القبائل التى وفدت إلى مصر من أقصى جنوب الوادى عام ٧٥١ قبل الميلاد فاستقروا فيها قرنا وكانت منهم اسرة حاكمة هى الاسرة الخامسة والعشرون وخمسة ملوك فراعنة : بغنجى ، وشاباكا ، وشيتاكا ، وطهرقا ، وتانون امانى . إلا أن الغالب الاغلب منهم ذوو بشرة سمراء وعيون حوراء وشعر فاحم تكاد تنطق بأصولهم العربية . ومع ذلك فان كثيرا منهم يقلبون الجيم دالا والشين المعجمة سينا مهملة فيقولون فى الجمل مثلا الدمل وفى الشعير السعير وفى الجبل – طبعا – الدبل . وحين يريدون الاشادة باحدهم يقولون أنه «ددع» يعنون أنه «جدع». وتتميز القرية حتى عن أقرب القرى إليها بما يميز كل قرية فى صعيد مصر . لهجة الحديث وأسلوبه . فاهل القرية يبدأون كل الكلمات التى لا يتخللها حرف مد بهمزة مكسورة ، وتنتهى كل الكلمات عندهم بسكون مشددة . لا يقولون مثلا «مُحَمَّد» بل يقولون «أمْحَمَدْ» ويفتحون الحرف السابق على الحرف الاخير ليكون سكون الاخير اكثر ظهورا . جرس الكلمات قريب من جرس لهجة تونس .

ولمفردات الكلام عندهم دلالات خاصة لا يكاد يفهمها أحد. فلو سئل احدهم عما حدث له أمس فقد يقول : يوه ، يعنى أنت ما اسمعتش ؟ .. ربنا ستر والله ، علشان تعرف أيه؟ هناك تحت الشمش وأنا جاى من عند المريس شفت ضراه قلت يوه ياولد الكلب ، حطيت عينى على طرف الدبرك ودَعَكْت ، هو يدعك وأنا ندعك ، أول ما وصلنا جسر الترعة راح مهلب رحت مجلب غطست من غربه طلعت من شرقه .. ابن القرية يقول : ألم تسمع عما حدث ، لقد ستر الله ، ولاجل أن تعرف ففى ذاك الوقت قبل الغروب (تحت الشمش) بينما كنت قادما من شاطيء النهر ، رأيت ظله يتبعنى فعرفت أنه يقصد الاعتداء علىّ وانتبهت إلى طرف عصاه متى ترفع فجريت : هو يجرى وأنا أجرى ، فما أن وصلنا إلى جسر الترعة حتى قفز نحوى (راح مهلب أى إلى أعلى) رحت مجلب (أى قفزت إلي اسفل الترعة) وغطس فى مياهها من الجسر الغربى حتى خرج عند الجسر الشرقى سليما .

وهم يستخدمون فى أحاديثهم الكلمات ذوات الدلالات الجنسية ببساطة وتلقائية فى سياق ما يقولون مثل كل

الكلمات الاخرى بدون تورية كما يفعل شراح المذاهب الشرعية وهم يصوغون قواعد التعامل بين الذكور والاناث وما هو محرم من اساليب ذاك التعامل وما هو مكروه وما هو مندوب وما هو مباح بألفاظ لا تقل صراحة وصدقا عما يكتبه الاطباء فى مراجعهم المتخصصة فى التشريح وأمراض النساء والامراض التناسلية ، إلا أى تعبير عربى فصيح أو عربى دارج يدل على الاتصال الجنسى بين الرجل والمرأة بل يستعيرون من أعماق التاريخ لفظ «سَخْمَطَة» فيقال أنه هو سخمطها هى . وهى تقول أنه سخمطها . و«سَخَمَطْ» هى اسم اللبؤة فى الهيروغليفية . واللبؤة منذئذ ، وحتى الآن ، ذات دلالة جنسية حين تطلق على المرأة وقد كانت تطلق على الاتصال الجنسى فى عصر الفراعنة فيستعملها ورثتهم بدلالتها تلك دون حرج أو حياء وهم لا يعرفون لها أصلا .

أما أسلوب حديثهم ففريد . فلا تكون الاجابة الاولى على سؤال مفاجىء إلا سؤالا آخر . كما لو كان الزمان قد دربهم على الانكار قبل الاطمئنان . يامحمد رحت السوق عشية (أمس) ؟ أمال رحت وين ؟ (أين أكون قد ذهبت اذن) . ولهم

طريقة عجيبة فى اجتناب الاجوبة الصريحة . عملت إيه يامصطفى مع ولد اخوك ؟ - يعنى عنعمل إيه ؟ شوف ياعم برعى أصله كان فيه واحد ملك وما ملك إلا الله وكان له خوات كتير .. ويستطرد فى رواية قصة مشابهة تماما لقصص «ألف ليلة وليلة» مضمونا وشكلا ومؤداها أن ابن أخ الملك كان جاحدا أفضال عمه . فيقول الآخر . على أى حال المسامح كريم .

وثمة مالا يكون موضوعا للتساؤل ابدا . أنه مسلم . ذلك هو انتماؤهم العربى . بيض أو سود أو سمر انهم عرب عرب، ولو انكرت على أحدهم عروبته لغضب وربما ضرب . ولا يزالون ينقلون عن أجدادهم شجرة جدودهم صاعدين من جذر فى الحجاز إلى جزع فى مصر إلى فرع فرج قداح جدهم الاعلى . ولقد كانت لهم ، فيما يقولون ، شجرة مكتوبة على جلد غزال بمادة العفص الصمغية فقدوها أيام «الغارة». فكان أول ما فعله العائدون بعد أن استقروا أن اصطنعوا شجرة ملفقة مما حفظت الذاكرة وارتضوها مادامت جذورها عربية . ويتخذون من الكرم الذى يبلغ حد السفه آية على

محتدهم العربى . ويبدو أنهم يعتبرون أنفسهم أكثر أصالة فى العروبة من بدو الجزيرة العربية ، لا لأن القرآن قد فرق بين الاعراب المنافقين والعرب المؤمنين فان احدا من فقهاء القرية لا يحفظ كل آيات القرآن ولا يلتفتون جميعا إلى دلالة ما يحفظون من آياته ، ولكن لأن اغانى موروثة مما يودع به الحجاج تتحدث عن عداء العرب وتحذر منه وتوصى الحاج بان يعد له ما يستطيع من قوة . تقول البنت وهى توصى أباها وقد نوى الحج :

وأن نويت يابا خد البندقية   دا ولاد العرب على العد ميه

وأن نويت يابا خد القيربانه   دا ولاد العرب على العد يامه

والبندقية والقيربانة سلاحان ناريان . والعد هو ذلك الموقع من شاطىء الجزيرة العربية الذى ترسو عنده السفن الخشبية «المعديات» لتفرغ عنده حمولتها من الحجاج بعد أن تعدى بهم البحر الاحمر قادمه من القصير . فذلك هو الطريق إلى بيت الله . تبدأ تباشير الحج قبل موعده بشهور . فتستقبل القرية وما يليها من قرى افرادا وجماعات قادمين من المغرب على دروب الصحراء التى تنتهى إلى مدينة أسيوط . ثم ينتقلون

بين القرى جنوبا كالطيور المهاجرة . تستضيفهم كل قرية ثم تضيف إليهم من ناداه الرسول إلى الحج . ذلك لأنهم يسقطون شرط «الاستطاعة» والا ما حج أحد . أو ربما اسقطوه لأن الاستطاعة ساقطة من واقعهم وآمالهم فهم لا يرجئون أداء فريضة الحج فى انتظار أمل لارجاء فيه . وحين يعود الحجاج ينقلون إلى ذويهم من مغامرات الذهاب والعودة اكثر مما ينقلون من انباء طقوس الحج وروحانياته .. ولا يخلو حديث رحلة عن نبأ حاج لقفته سمكة سوداء كالليل ، كبيرة كالناقة ، خلال رحلة عبور البحر . وأحاديثهم عن عرائس البحر العاريات تغار منها الزوجات لو كانت زوجات القرية يغرن . وهن لا يغرن أولا يبدين الغيرة ويفضلن التفاخر بفحولة ازواجهن فيما بينهن .

ويمثل ذاك العداء لاعراب الحجاز ينظرون إلى العرب الذين لا يزالون يسكنون الخيام فى اطراف الوادى ، وسطاء السرقات بين الجناة والمجنى عليهم يردونها بعد أن يستوفوا «الحلاوات» . إن أهل القرية يعتبرونهم عربا درجة ثانية لا يمتازون عن الغجر ، ويشككون فى إيمانهم شكا دليله أن

ليس فى مرابعهم مياه كافية للوضوء وليس فى مضاربهم مساجد للصلاة .

أما العرب فهم هم العرب .

أو «البدو» ..

وهو لقب يعبر عن المودة يطلقه النصارى على المسلمين أفرادا وجماعات اكبارا وتقديرا حيث يريدون الاكبار والتقدير، لابد أن تكون له جذور تاريخية من العلاقات الاجتماعية بين الوافدين العرب مع الفتح الاسلامى وبين اقباط مصر فى صعيد مصر على وجه التخصيص حيث انتشر الاسلام دينا والتعريب لغة على مدى قرون بعد الفتح نتيجة تفاعل بين الوافدين والمقيمين . ومع ذلك ففى القرية وما يليها من قرى الصعيد مؤشرات قد تكون أنباء معاصرة عن علائق السنين الخالية . أولها وأوضحها دلالة الشعور المستقر بالمساواة والندية . ففيما بين النصارى والمسلمين ، افرادا أو أسرا أو عائلات لا استكبار ولا استهتار . أما فى القرى فللمسلمين قراهم لا يخالطهم فيها الا قلة قليلة من غير المسلمين وللنصارى قراهم المجاورة لا يخالطهم فيها الا قلة

قليلة من المسلمين . ولكل قرية عمدتها ومشايخها وخفراؤها ، أما أراضيهم ومزارعهم المتجاورة المتداخلة فقد علمتهم كيف يتعاونون فى الحرث والزرع والرى والحصاد والحراسة وجمع المحاصيل . ولا يعرفون جميعا الا تقويما واحدا لعدة الشهور: توت ، بابة ، هاتور ، كيهك ، طوبة ، أمشير ، برمهات ، برمودة ، بشنس ، بؤونة ، أبيب ، مسرى الذى وضعه الفراعنة متسقا مع مراحل الزراعة واحتفظ به أقباط مصر فى تقويمهم تحديا ، ضمن كثير من التحديات ، لتقويم الغزاة الرومانيين. ولقد كان شيخ «عزبة الاقباط» القريبة من قرية «قاو» هو الذى تحدى أهل قاو الكبيرة حين اشترى «جارية» مسلمة ورفض أن يستبدل بها غيرها أو يعتقها فلما ثارت القرى بقيادة الشيخ أحمد الطيب تدخلت السلطة بجيوشها وحلفائها من مسلمى القرى الاخرى انتصارا لشيخ «عزبة الاقباط» وأبادوا سكان القرى الثائرة . ثم تأتى البداوة . حين يريد نصرانى التعبير بمودة عن اكباره لاحد المسلمين يقول له مرحبا «أهلا بدوىٌ» .. وحين تفاخر عائلة من النصارى بعلاقتها مع عائلة من المسلمين يقولون أنهم

بدوياتنا . وتترجم هذه العلاقات فى المحن والكوارث بأن يعين كل نصرانى بدويه والعكس ، كما يعين الاقارب بعضهم بعضا فى الملمات .. أنه نوع غير ملزم من التآخى . ولعله كان يوما ما ملزما .

ملزم أو غير ملزم فان الاخاء الحضارى يوحدهم على تقاليد وعادات وقيم يرعونها فى الجوار وفى الاسفار وفى الاعياد وفى الافراح وفى الجنائز ولا يفترقون لباسا .. ولا يعرفون من أين جاءهم جميعا الايمان بأن القس فى بيعته عند مذبحها هو «المختص» بعلاج المسلم إذا ما الكلب عقره . يذهب به أهله إلى عزبة الاقباط حيث يستقبلهم قس فى بيعة غير ذات أجراس مثلها مثل المساجد غير ذات المآذن . وهناك عند المذبح يتلو القس ما شاء من كتابه بلغة غريبة على السامعين وهو يعجن بعض الدقيق فى اناء من الفخار ويصنع من العجين سبع كور صغيرة . يقدمها إلى المعقور ليبدأ منذ اليوم التالى : بلع كورة صباح كل يوم . بعدها يكون الاهل قد اكتشفوا أن الكلب غير عقور . ومع ذلك يلتمسون الشفاء كل مرة لدى القس فى بيعته بغير ريبة فى قدسية العلاج . كذلك تلتمس الامهات من النصارى حصانة أطفالهن من الموت

المبكر بما يعلقنه فى رقابهم من أحجبة صاغها الصائغون من المسلمين ويزرن أضرحة أولياء الله الصالحين ويوفين لهم النذور راضيات . وتحرس النساء ، مسلمات ومسيحيات ، هذا الاخاء الحضارى المتين بما لهم من سلطة قيادية فى بيوت الازواج أجمعين .

وهم جميعا عرب ولا يتساءلون ..

(٢)

حاصر الفيضان الناس فى القرية فهم لا يعملون . والذين لا يعملون يلعبون .. أما شيوخ القرية والكهول ذوو الولد الكثير فلا يعملون لا فى وقت الفيضان ولا فى وقت التحاريق . الاولون لا يعملون وهَنًا والآخرون لا يعملون استغناء بما يعمل أولادهم . كل اولئك فريق واحد مرابطون أبدا على المصاطب وقوفا وقعودا وعلى جنوبهم . يضاف إليهم العاملون فى القرية . الفقهاء والخفراء والمزينون والمأذون . هؤلاء شبه عاطلين . أما الاولون فعاطلون .

الشيوخ يقصون مالا نهاية له من قصص شبابهم الذى ولى . ومن قصص شبابهم أن قد استطاعوا ، دون البشر أجمعين أن يسرقوا قصر عابدين . كان اثنان منهم يعملان لا يقولون فيم داخل قصر عابدين الذى هو بيت الخديوى . وتذكرا ما فعل بآبائهم في «الغارة» فانتقموا وسرقوا منه ما لم يستطع أحد فى القرية أن ينتفع به . أدوات طعام فضية سكاكين وملاعق وشوك وأكواب زجاجبة . لا بأس . يكفى أنهم انتقموا من الخديوى وسرقوا بيته بالرغم من ألوف الحرس الذين يحرسون البيت . ويقسم أحدهم بجلال الله أنه رأى «باشا صغير» اسمه محمد باشا فاضل باشا ، فعرف بدون أن يقول له أحد أنه ولد فاضل باشا الذى فرى أمعاء جدوده وآبائه على الخُوازيق . وهم بأن يقتله بسكين فلما تمكن منه تلاشى الباشا لا يدرى كيف . فيقول مستمع عجوز: بركات الشيخ أحمد . فقد وعد الشيخ أحمد فاضل باشا بأنه أن سبق ولده عبد الرحمن إلى جوار الله سيدعوه سبحانه بالا يرى فاضل باشا مكروها فى ذريته . ولقد وفى الشيخ أحمد بوعده . وأجاب الله دعاءه فتلاشى من امامك

ابن الباشا باذن الله . ويكون ذلك ايذانا بانتقال الحديث إلى ما بعد الموت . ويختلفون فى وصف الجنة . يضيف كل منهم إلى وصفها خليطا من كل ما تمناه وحرم منه فى الحياة الدنيا . ويفتقدون أمام المسجد فيبعثون إليه من يستدعيه . فإذا جاء أفتاهم فيما هم فيه مختلفون وفيما لم يتذكروه فلم يختلفوا فيه . أما فتواه فيما هم فيه مختلفون فقاطعة : فيها كل ما تشتهى الانفس . كل منكم سيجد فى الجنة ما يشتهيه. فقال لص عابدين : طيب يامولانا إذا اشتهيت قتل فاضل باشا . فضحكوا جميعا ساخرين حتى الامام الوقور . قال : انك ولو اشتهيت لن تقتل فاضل باشا ولا الخديوى ولا عبد العال العقالى لأن كل اولئك ظالمون والنار قد اعدت للظالمين . لن تجدهم فى الجنة فلن تقتلهم . وضحك الاخرون مصادقين. ويعود الحديث إلى الجنة والناس فيها والملائكة والحور والولدان .. وكيف توزع النعم على من يشتهون إذا تضاربت الشهوات .. فيفتيهم الامام فتياه الثانية . للجنة عمد يديرونها . هل يمكن أن تعيش قريتنا بغير عمدة . لا . فما بالكم بالجنة وفيها كل البشر الصالحين . عمد الجنة اختارهم

الله قبل أن يخلق البشر حين اختار الرسول عليه الصلاة والسلام وعلى آله أجمعين . فعمد الجنة هم آل البيت عمد الايمان . وآل البيت هم الرسول عليه الصلاة والسلام وعلى آله أجمعين وذريته «الاشراف» . يضحك شيخ خبيث ويقول : «خلاص يا شريف ابقى اتوصى بينا فى الجنة علشان احنا برضه بلديات» .

وهم من قبل ومن بعد مسلمون تسليما . أنهم لا يقرأون القرآن اذ هم ، الا قلة قليلة ، اميون ، ومع ذلك يستمعون إليه من القارئين خاشعين . وحين تتلى آية فيجهرون بلفظ الجلالة «الله» فهم يعبرون عن اعجابهم بما يصطنعه بعض القراء فى التجويد من تطريب . ويبقى القرآن ذا قدسية مسيطرة على افئدتهم لأنه كلام الله . يتجسد ذلك التقديس حين يتجسد القرآن كتابة فى «مصحف» أو «ختمة» كما يسمون المصحف. حينئذ يصبح المصحف هو محل التقديس فلا يمسه الا المطهرون . وترد الاستهانة بأوراقه أو اهانتها بعقاب جمعى رادع . وقد يحنث أى منهم بكل الايمان التى تتردد كثيرا فى أحاديثهم تأكيدا لما يقولون ، ولكن أحدا منهم لا يجرؤ على

أن يقسم «بالمصحف الشريف» كذبا فإن أقســـم أقام على ما يقول حجة صدق غير منكورة .

وهم يشهدون بأن لا اله إلا الله الواحد الاحد ولا يكادون يذكرون من صفاته ، إلا أنه قادر على كل شىء سبحانه ، ولا يخطر على بال أحد في القرية ، وبالتالى لا يرد فى أحاديثهم سؤال أو تساؤل أو حوار أو جدل حول وجود الله . فمحال أن يتصور أحدهم ولو تصوراً أن ثمة من يلحد أو يشرك بالله . أنهم يؤمنون بالله ايمان المسلمين الاوائل . آمنوا بصـــدق محمد بن عبد الله ايمان معرفة حية ، فآمنوا بما أبلغهم به عن الله الذى أرسله إليهم ليبلغهم . ولم يكن المسلمون الاوائل يعرفون من آيات القرآن الا القليل الذى انزل فى السنين الأولى للدعوة كما لا يعرف أهل القرية إلا قليلا من آياته . وإذ يؤمنون بالله الذى ليس كمثله شىء يتصورونه ، ينصب تعبيرهم عن ايمانهم على شخص الرسول الذى يحبونه حبا جما ، ويضفون عليه الكمال المطلق ، ويذكرونه كثيرا وينسبون إليه ، عليه الصلاة والسلام ، كثيرا من الخوارق والمعجزات منذ ما قبل مولده حتى وفاته . ويحتفلون بيوم مولده كما

يحتفلون بعيد الفطر وعيد الاضحى وفيه يستدعون المداحين وبطاناتهم لينشدوا قصائد المديح ويلتقطون منها وقائع من السيرة النبوية كما رواها المنشدون . أما ما جمعه الامام البخارى من أحاديث منسوبة إلى الرسول فى كتابه فهم يرفعونه إلى مرتبة التقديس . فلا يقسم «بالبخارى» الا الصادقون . ومن أجل رسول الله يحبون آل بيته ويحيطون أسماءهم واضرحتهم باجلال يرفعهم درجات في مراتب الاحترام والتقدير . ويمتد الاحترام والاجلال إلى أولياء الله الصالحين فيزورون أضرحتهم يلتمسون وساطتهم فى قضاء الحاجات وينذرون لهم النذور .

فيما عدا ذلك لا يعرفون شيئا عن الائمة أصحاب المذاهب أو الفقهاء المجتهدين ، الا اسم «أبو حنيفة النعمان» الذى يذكر ، لا يعرفون لماذا ، فى عقود الزواج ، وإن كان أسلوب أدائهم الصلاة متفقا مع ما جاء في مذهب الامام مالك . ومع ذلك فلهم اجتهادات تتفق مع ضرورات واقعية تمليها ظروف الحياة فى القرية خاصة ظروفها الاقتصادية .

يؤدى الشيوخ فريضة الصلاة فى مواعيدها ولا يؤديها

الكهول الا قضاء مع صلاة المغرب فرادى وظهر يوم الجمعة جماعة ، وتؤديها قلة من الشباب ، ولا تصلى النساء إلا خفية إن كن يصلين . فقد أبى حافظو مذكرات القرية أن يجيبوا على السؤال : هل تصلى النساء ؟ واستنكروه ، من صيغ الاستنكار تجمعت مفردات قد تنبىء بجواب صحيح أو محتمل الصحة إذا ما قرئت على ضوء موقف الشيوخ والكهول من الصلاة ومواقيتها . خلاصة الجواب أن الذين يؤدون الصلاة من الرجال هم الذين تتيسر لهم أسباب الوضوء وهى لا تتيسر إلا فى المسجد حيث للمسجد بئر خاصة يرفع منها الماء ليجرى فى قناة من الفخار ويصب فى أماكن متجاورة من فتحات ضيقة . فى مرحلة لاحقة (بعد الحرب العالمية الاولى) عرفت القرية المواسير والصنابير فتمكنت كل عائلة حديثة الرخاء من أن تبنى خارج منازلها «مصلى» . فكثر المصلون وأصبحوا يصلون الصبح حاضرا . أما فى الغيطان فلا يأمن أى منهم الا يكون وضوء الفجر قد نقض ولا يقبل حياء أن يتوضأ من ماء جار فى المصارف حتى لا تنكشف عورته أمام الجيرة أو المارة فيؤجل أداء

الفروض إلى أن يتوضأ مستورا فى المسجد أو فى مصلى العائلة . ولم يرد فى مذكرات القرية سبب لعزوف أغلب الشباب عن الصلاة قبل الزواج . أما النساء فهن لا يصلين باجماع الذاكرين . لماذا ؟ سؤال منكور لأنه قد يستتبع أسئلة لا يجوز طرحها مثل كيف وأين ومتى يكون وضوءهن . وهل تتيمم المرأة صعيدا طيبا إذا افتقدت الماء . كل ما هو شائع المعرفة أن المرأة فى القرية تقضى حاجتها ، وقضاؤها عادة ، إذا جن الليل ونام الاولاد وقبل أن يعود الرجل من المنضرة فى مكان خفى من دارها ثم تغتسل . لابد لكل امرأة من أن - تغتسل مرة مساء كل يوم . ولما كان الاغتسال يكفى للطهارة اللازمة للصلاة فقد تصلى بعضهن الفروض قضاء كل ليلة . رواة ذكريات القرية يستبعدون هذا الفرض ساخرين إذ أنها حينئذ تتهيأ لاستقبال زوجها .

لا صعوبات فى الصوم ، فيصوم أهل القرية جميعا شيوخا وكهولا ورجالا ونساء ويفطر بعض الشباب خفية بين المزارع خارج القرية .

ويعرفون أن الزكاة فرض ولكنهم لا يخرجونها فقرا ، وأن

الحج فرض لمن استطاع إليه سبيلا ولا يحج أحد منهم إلا نادرا لأن الاستطاعة نادرة . ولا تحج النساء الا بصحبة محرم فلا تحج النساء إذ لا تتوافر الاستطاعة لاثنين من المحارم حتى لو توافرت لواحد . ويقدم الفقر الشائع تبريرا يرضى ضمائرهم فمن بين كل ما صاغه الفقهاء من أحكام لا يعرفون فيذكرون إلا أن «الضرورات تبيح المحظورات» وينطقونها بكلماتها العربية الفصيحة .

بعد كل هذا لهم معايير فقهية تلقوها من قيمهم الموروثة وحياتهم الواقعية وعلى ضوئها يحرمون ويحللون . يجمعها جميعا الحديث الذى يقول «الدين المعاملة» يعرف أهل القرية هذا الحديث ويذكرونه كثيرا فهو دينهم ودستورهم وقانونهم . فكل ما ينكرونه من فعل أو قول فى نطاق التعامل مع الناس أو الحيوان أو الاشياء «حرام» حتى لو كان تقصيرا فى رى الزرع فى أوانه .

أما الكفر فليس الالحاد أو الشرك . إذ كلاهما غير متصور . انما الكفر هو الظلم والكافر هو الظالم . لا ينسب إلى غيره ولا يوصف بغيره . ولما كانوا مظلومين غير ظالمين لا

يخطر ببال أحدهم بأنه يستحق نار جهنم فلا يذكرونها . ويذكرون الجنة كثيرا .

(٣)

وقد يحدث ، أيام الفيضان ، أن ينحط اليهم من الجبل العمدة والخفراء الاربعة وحصان حكومى يعلوه عسكرى ، وقد فرش العسكرى على رأسه منديلا عريضا ثبته بطربوش أحمر يقيه الشمس الحارقة . يمشون جميعا مشيا وئيدا كأنهم مخدرون . الحصان فى المقدمة . والعمدة وراءه .. ووراءه الخفراء ..

السلام عليكم . فيهب الجميع واقفين . وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته .

العمدة : «عاوزين شوية عيال يروحوا مع الشويش لغاية النواوره علشان الجسر انقطع على البلد هناك والميه غرقت البيوت والبيه المأمور ضرب اشارة بلم الناس علشان يسدو القطع وفرد على بلدنا ١٥ واحد و ١٥ مقطف و ٧ طوارى .. ياالله يارجاله .. » .

سخرة بدون أجر . اقامة بدون ايواء . أيام بدون غذاء . وينشط الشيوخ فى اقناع الكهول بتقديم ما يكفى الحكومة من أولادهم الشباب . فإذا جمعوهم ممن لم يستطيعوا الهرب ، ربطوا أيديهم جميعا بحبل واحد فأصبحوا صفا مربوطا فى سرج الحصان ، يجرهم العسكرى بحصانه نحو ستة كيلو مترات إلى النواورة حاملين مقاطفهم و «طواريهم» (فئوسهم) بدون تساؤل . بدون اعتراض . بدون كلام . ولكن بشعور صامت عميق بالقهر والمذلة .

وينصرف العمدة ليبلغ المركز بأن «كله تمام يافندم» .

الخفراء فقط يتهامسون ويتذمرون . وقد يحتجون بعد أن يكون العمدة قد انصرف . إذ الخفراء فى القرية هم «المثقفون» . ويعلمون من أمر الحكومة والمأمور والعمدة ما لا يعلم الآخرون . انهم الفتية الساهرون على حماية قريتهم ، حملة السلاح القاتل المرخص لهم باستعماله ، ضابطو الجرائم ، طابخو التحقيقات الاولية على ما يتفق مع قبر الفتن بين عائلات القرية ، طبيخا لا يملك ممثل السلطة الذى لن يأتى الا بعد ساعات إلا أن يأكله ويهضمه . ثم أنهم وسطاء

الرشـاوى ، وهـم شـهـداء الحق أو الزور حـسب مـقـتـضـيـات الامـور، وهـم موردو «الفتـيـات» يشـتـغلن خـادمـات فى منزل المأمور ومن هـم دونه من موظفى المركز . وهـم الذين يستقبلون الفتيات الهاربات العائدات إلى القرية فيعلمون منهن ما جرى من المأمـور ومن هـم دون المأمور يوصـوهن بالكتمـان خوفا من العار ويحولون دون عودتهن بالرغم من الحاح المأمور وتهديده لأنهم – باختصار – لا يعرفون إلى أين هربن مادمن لم يعدن إلى القرية .

ثم أن الخفراء يعلمون من أمر القانون مـالا يعلمه المشايخ وبعض العـمـد أنفسـهم . يرشـحـهم العـمـدة من أفضل فـتـيـة العائلات . أقدر العائلات على الوفاء بتكلفة الترشيح . فيذهب الخفير المرشح إلى المديرية للتدريب شهرا ، ويبدأ فى التحول أو التطور بمـجـرد وجـوده فى المدينة . فـفى مـعـسكر التـدريب تنتزع منـه مـلابسه ، ويعرض على اطباء يفـحـصـونه ويفرض عليه أن يغتسل بمـاء ساخن وصابون . ثم يكتسى – مجانا – ملابس «فانلة» لا تحك جلده ، وفوقها قميص من نسيج القطن الرقيق ثم فوقـهـا بدلة . أى والله بدلة . صـحـيح أنهـا بدلة من

نسـيج أسـود ثقـيل ، ولكنـها على أى حـال بدلة : «زكـتـه ومنطلون» . يضم «الزكتة» إلى وسطه حزام من الجلد عريض تضم طرفيه كتلة مسطحة من النحاس اللامع . ثم الشراب أهم الغرائب . يدس فيه قدميه قبل أن يدسهما فى حذاء ذى رقبة من الجلد الاسود السميك .

وأخيرا تنتزع «اللبدة» من رأسه ومعها «الشملة» .

و «اللبـدة» غطاء للرأس من اللبـاد الابيض . اللبـاد من الصوف . يدعك الصوف المندوف بمعجون الصـابون مرة ثم يجف ثم مرة ثم مرات إلى أن يتماسك ويصبح ذا صـلابة . يشكل كوعاء شبه قمعى مصقول . يلبس مقلوبا على الرأس فيحتوى قمتها فإذا به مادة وصورة ومكانا نموذج من تاج ملوك الصعيد الذى لا تزال صورهم تحمله على جدر المعابد منذ مـا قبل توحـيـد القطرين على يد ملك الصعيد الملك «العقرب» قبل أن يتم الوحدة خليفته الملك «عرمر» المسمى «منا» فيضيف إلى تاجه لفافة مجدولة من نبات أحمر قيل أنها كـانت قـبل الوحـدة تاجـا للملك الشـمـال ثم اندثرت وبقـيت «الطاقية» على رءوس الشماليين حتى اليوم .

منذ الفتح العربى حلت محل اللفافة الحمراء المندثرة لفافة من نسيج أبيض لم يكن الفاتحون العرب يعرفون غيرها غطاءً للرأس واسميت «شملة» ، ربما اشتقاقا من الشمائل المميزة وأصبح اسم هذا التكوين من عناصر ذوات منابع حضارية قديمة «العمامة» أو كما ينطقها الصعايدة «عمة» . وهى عربية الاصل .

«واللبدة بشملتها» ليست مجرد غطاء للرأس عند أهل الصعيد . إنها تحمل بقايا ما كانت ترمز إليه يوم أن كانت اللبدة البيضاء تاجا لملوك الصعيد . وكانت الشملة علامة الانتماء إلى الفاتحين المنتصرين . فلا يضعها على رأسه من جميع سكان الكرة الارضية بما فيها مصر إلا الصعايدة (قبلى) ابتداء من أسيوط حتى وادى حلفا جنوبا . ولا يحملها على رأسه إلا الرجال البالغون . وتبقى على رأسه إلى أن يموت أو أن تبلى فتستبدل بها لبدة وشملة جديدتان . وقد يموت الصعيدى فى معركة بالشوم فلا عيب ولا عار ، أما أن تسقط عمامته وينكشف رأسه فذلك هو العار لأن سقوطها علامة الهزيمة تماما كما كانت فى صراع الملوك فى مصر القديمة .

لا يعرف أهل القرية لاكل هذا ولا شيئا منه انما يعرفون أن «اللبدة بشملتها» علامة الرجولة . فهم لا يخلعونها عن رءوسهم لا صيفا ولا شتاء . فإن خلعت سهوا أو أثناء النوم يصيب الرأس العارية صداع أليم . قد يكون تعبيرا لا شعوريا عن رفض ما يرمز إليه غيابها ، وقد يكون أثرا حقيقيا لغياب وظيفتها الصحية . ففيما بين اللبدة ، أى لبدة ، والرأس ، أى رأس ، قدر من الفراغ يحول سمك اللبدة دون أن يتأثر بتقلبات الحرارة خارجها فتبقى الرأس محصنة فى «مناخ» ثابت الحرارة على مدى الشتاء والصيف وفى كل الاوقات . كأن اللبدة جهاز تكييف . ثم أن هذا الفراغ يمتص قدرا من عنف ضربة الرأس بالشوم خلال المعارك أو التحطيب . فتنجو الجماجم .

فلا يكون هينا على الخفير أن تنترع اللبدة البيضاء عن رأسه فى أول عهده بالتدريب ... ولن يغنيه عنها ما يستبدلونه بها . لبدة سوداء طويلة قائمة الجوانب حين يكمل زيه الرسمى خفيرا حيث تنبىء زينة اللبدة عن رتبته . إذ يزينها من أمام شريط عريض رأسى من نسيج ملون تتوسطه لوحة

مستديرة من النحاس . فى اللوحة رقم مفرغ هو رقم ذلك الخفير . أما الشريط فان كان أخضر اللون فهو خفير . وإن كان جامعا الاحمر والاخضر طوليا فهو وكيل شيخ خفراء . وأن كان أحمر فهو «شيخ خفراء» وهى مرتبة لا تتاح الا فى القرى الكبيرة . وليست القرية كبيرة .

كبيرة أو صغيرة ، فستدخر اللبدة الرسمية للمواقف الرسمية ، وسيعود الخفير فور انتهاء التدريب إلى اللبدة البيضاء بعد أن يكون قد تغير ثم تطور خلال فترة التدريب فأصبح واحدا من مثقفى القرية .

يبدأ التطوير فى التطور تباعا .

يعلمونهم ثم يدربونهم على الخطوة العسكرية ، وهى خطوة مريحة . ثم المشى صفوفا منتظمة . ثم الجرى على ايقاع معلوم من الشهيق والزفير . ويعلمونهم ثم يدربونهم على أن الغذاء ليس صدفة تهتبل كلما كانت متاحة كما تعلموا فى قراهم ولكنها ثلاث وجبات منتقاة النوع مضبوطة المقادير يتناولونها جالسين إلى المناضد من أوعية مصقولة ويشرب كل منهم من كوب خاص . ولا يحتفظون فى أفواههم برائحة

اللحم وطعمه كما كانوا يفعلون بل ويختمون وجبة الغذاء «بالحلو» . قدم إليهم مرة إناء ملىء بسائل تعوم فيه مكعبات صفراء لكل أربعة وعاء . وقيل لهم : «الحلو» . فقال خفير لخفير وهو يتأمل الوعاء بحذر : ايه ده ؟ .. قال الاخير متحيرا : «الله أعلم لكن يمكن شمام افرنجى» لم يسمعوا اسم الاناناس قط . ولم يكونوا يعرفون أن من فاكهة الارض البرقوق والكمثرى إلا بعد أن اختيروا للتدريب فذهبوا إلى أسيوط . ذات العمائر التى ترتفع أربعة طوابق . يتأملها أحمد عبد الرحيم فيقول : «دى من علامات الساعة يابوى» .. ثم أنهم فى معسكر تدريبهم يخالطون الضباط المدربين حتى الانجليز منهم بدون طقوس الولاء .. عالم جديد غريب ..

أغرب منه على الافئدة المتحجرة ما يلقى عليهم من دروس. هناك يعرف ابن القرية لأول مرة أن ثمة ما يسمى قانون ، ويحيط بالخصائص العامة للقانون ، ويعرف أن الجريمة أنواع: المخالفات والجنح والجنايات . ويعرف أساليب التجسس التى يسمونها تحريات . ويعرف أن العمدة ليس إلا خفيرا كبيرا . وأنه هو الخفير المكلف بمنع الجرائم وضبط

الجناة . ويتعلم الخفراء مالا يعلمه أحد لضباط الشرطة . نظام الرى ومواعيده ، وشيئا عن حق الملكية ووضع اليد والحيازة ، ليحيطوا ، إذا ما صادفوا مشاجرة ، بمن الضحايا ومن الجناة ، بل يعلمونهم أسماء أنواع معينة من الطيور هم مكلفون بمنع صيدها لأنها «صديقة الفلاح» .

ويحفظون أسماءها صما كما جاءت فى كتب التدريب ولا يعرفون من أشكالها إلا القليل . الثغرة فى كل هذا العالم المتقدم الذى يعيشه الخفير خلال شهر التدريب ، أنهم لا يعلمون الخفير ولا يشترطون فيه معرفة القراءة والكتابة . فيلقنونهم الدروس تلقينا ويستمعون إليهم وهم يعيدونها ألفاظا، ولا يتحقق أحد مما إذا كانوا لها مدركين ..

– اذكر أسماء الطيور المحرم صيدها ؟

– القنبرة ، أبو فصادة ، الكروان عصفور يغنى ، عصفور سقسيكولا ، عصفور أكل الذباب ، عصفور يبيت ، الوروار ، أبو قردان ، الهدهد ، زقزاق مطوق ، زقزاق بلدى ، زقزاق شامى ، وأبو الصفير يافندم .

وستلفظ الذاكرة كل هذا بعد أشهر من العودة خفيرا .

وكيف يتذكر أى انسان طيرا إذا رآه وهو لم يره من قبل حتى لو كان اسمه السقسيكولا . وسيعودون إلى قراهم بثلاثة مكاسب جديدة : استعمال السلاح والمحافظة عليه . فكرة القانون . مائة وخمسين قرشا مرتبا شهريا أى ما يساوى عائد خمسة أفدنة .

فهم يتهامسون حين يرون أخوة لهم من القرية يجرون جرا مربوطين بحبل إلى ذيل حصان لرد الماء عن منازل «النواوره»، تسخيرا بدون أجر ، واقامة بدون مأوى ، وأياما بدون غذاء ، ويكادون يحتجون لولا أن «المائة وخمسين قرشا» تردهم إلى الخضوع لما يكرهون ..

ويبارك الشيوخ تلك الردة ويمتدحون «عقل» الخفراء الشباب . يعبر عنهم الامام فيذكر الجميع بأن طاعة أولى الامر فرض من فروض الاسلام . قال تعالى فى كتابه : «أطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولى الامر منكم» .. وهو جل جلاله الذى شاء أن يولى الحاكمين أمر المحكومين . فهو الذى قال فى كتابه العزيز : «يعز من يشاء ويذل من يشاء» .... يقول هذا وهو الذى لم يسمع قط عن الفيلسوف الاغريقى

القديم الذى يسمونه «المعلم الأول» القائل فى زمانه «ان الطبيعة ذاتها ومن أجل حفظ النوع ، قد خلقت رجالا ليحكموا ورجالا ليطيعوا وأنها هى التى جعلت من حق العقلاء والحكماء أن يكونوا سادة وأن يكون القادرون جسمانيا على تنفيذ ما يصدر لهم من أوامر عبيدا . ولم يكن ينقص ارسطو ليكون فى مثل حكمة الشيخ أحمد معتوق إلا أن يقول «القادرون جسمانيا على سد خرق البحر لحماية قرية النواورة من الغرق .» ..

ويسأل أحد الحاضرين مجلس الافتاء ..

ياعم الشيخ أحمد . لقد وقفتم للعمدة لأنه ألقى السلام ولكن العسكرى لم يلق السلام ولم ينزل حتى عن ظهر الحصان ، «فنفرض» أن العمدة لم يكن موجودا هل يجوز شرعا أن نقف للعسكرى وهو لم يلق السلام . فيقول المفتى شبه غاضب : «ياولدى الله يهديك .. الوقوف يكون واجبا عند مقدم ولى الأمر أو أتباعه أو مرورهم على مجلس المسلمين . والعمدة من أولياء الأمر والعسكرى من أوليائه حتى الحصان تابع لولى الأمر .. ويعنى «حتخصر ايه لما توقف » ..

فضحك شيخ آخر وقال يعنى ياmoولانا لو فات علينا
حصان الحكومة من غير عسكرى «برضه نقف» .. ضحك الاخرون إلا الامام الذى قال بحدة : طبعا . لماذا تتضاحكون وأنتم شيوخ . انت ياشيخ حنفى «ياللى ضحكت» . الم تذهب إلى أسيوط . «رحت» . «طيب لما رحت ما شفتش ناس أسيوط المديرية ، الناس المتعلمين ، ماذا يفعلون حين يمر من أمامهم «جحش» عبد الرحمن النميس عمدة أسيوط . يصمتون . فيسأل الامام ألا يقف أهل اسيوط اذا مر بهم حمار النميس ولو لم يكن العمدة راكبه . أى والله . طيب اتقوا الله والسلام عليكم ورحمة الله قد آن أوان الآذان لصلاة العصر .. فيتفرقون ....

(٤)

بعد صلاة العصر يكون الملل قد بلغ غايته ، فيتنادى شيوخ القرية والكهول ذوو الولد الكثير الذين لا يعملون إلى لعب «السيجة» . و «السيجة» لعبة يتبارى فيها فردان ، يظاهر كل واحد منهما أعوان يشيرون عليه ويرشدونه ويهللون

لانتصارهم إذا انتصر ، ويعيرونه بالهزيمة إذا انهزم . وهى بعد لعبة ذكاء وتربية .

يتحلق منهم الكثير جلوسا على الأرض حول وسادة مربعة من التراب الناعم . تحفر فيها حفرا هينا مواقع متجاورة سبعة طولا وسبعة عرضا لتنتهى إلى تسعة وأربعين موقعا يسمونها «عيونا» . يجمع أحد الفريقين قطعا صغيرة من الحجر فيجمع الفريق الآخر قطعا صغيرة من الآجر ليكون اختلاف اللونين مميزا لما أعد كل فريق . تسمى تلك القطع «كلابا» . العين الوسطى من مربع السيجة تترك فارغة . ثم تبدأ المباراة بأن يضع أحد المتبارين قطعتين كلبين فى عينين يختارهما . ويليه الثانى بقطعتين فى عينين . وهكذا حتى تأخذ الكلاب أماكنها فى العيون فتملأها إلا العين الوسطى ومنها تبدأ «الغارة» . يغير أولا من لم يكن له امتياز اختيار موضع كلابه أولا . والكلب لا يتحرك إلا إلى عين فارغة طوليا أو عرضيا فتكون البداية بالضرورة انتقال كلب إلى العين الوسطى مخليا مكانه لينتقل إليه كلب غريمه . ولا تلبث عيون أخرى كثيرة أن تخلو . ذلك لأن أية حركة تؤدى إلى أن

يصبح «كلب» الخصم محصورا بين كلبين تعنى أن الكلب المحاصر قد «مات» فيلقى خارج رقعة السيجة وبالتالى يخلو مكانه فتزداد فرص المناورة . ويكون مناط المهارة فالتفوق فالانتصار هو إماتة أغلب كلاب الخصم واخراجها من الرقعة الميدان عن طريق محاصرتها بالتحكم فى سير اللعب . ولكل لاعب استطاع بحركة أن يميت كلبا ويخرجه أن يستمر فى اللعب بشرط أن يكون ذلك حصارا جديدا لكلب جديد . وهكذا يستطيع اللاعب الماهر أن يحاصر كلبا أثر كلب إلى أن يفتك بخصمه أو بكلاب خصمه .

كل كلاب السيجة متساوية فى مقدرتها على الحركة واتجاهها . وفى هذا تختلف السيجة عن الشطرنج . ولكن أية قطعة فى السيجة لا تنتقل إلا نقلة واحدة إلى عين خالية مجاورة لها على المحور الطولى أو المحور العرضى . لا تنحرف . وفى هذا تختلف السيجة أيضا عن الشطرنج .

الخلاف فى هذين الوجهين يوهم بأن السيجة أبسط من الشطرنج وأقل اقتضاء للجهد الذهنى . الامر كذلك بوجه عام. ومع ذلك فإن السيجة ليست بسيطة . وهى تحتاج إلى جهد

ذهنى مضاعف لأنها تتضمن مرحلة من الصراع لا يتضمنها الشطرنج .

فى الشطرنج يبدأ الهجوم أو يبدأ اللعب ، والقطع كلها فى مواقع ثابتة معينة سلفا يعلمها الطرفان . وهى مواقع مفروضة على الطرفين . ويفتح مجال المهارة فى الشطرنج ببداية اللعب . وتدور المهارة على خطط نشيطة هجومية أو دفاعية . الامر فى السيجة مختلف . ففيها يبدأ الصراع والرقعة خالية . ويكون لكل لاعب وعليه أن يختار المواقع التى ستساعد خطط الهجوم أو الدفاع المتوقعة . ويدخل فى الاختيار توقع خطط الخصم من رصد وتحليل المواقع التى يختارها . وقد يختار لاعب مواقع لنصف ما لديه من احجار ، منتقيا لكل حجر موقعا يرشحه لمعركة معينة ضمن خطة هجوم يعد لها مقدما ، فيفطن الطرف الآخر للخطة ويتصور الاماكن التى ستكون معرضة للحصار فيتجنب وضع أحجاره فيها أو يسد الطريق إليها ثم يختار المواقع التى تفشل خطة خصمه . وكثيرا ما يؤدى هذا إلى انهاء الجولة بالتسليم قبل أن تبدأ المعارك حين يفطن واحد إلى أن كل الخطط التكتيكية

لنشر قواته على مسرح المعركة قد أصبحت فاشلة فى تحقيق الهدف الاستراتيجى فيقبل الهزيمة وهو بعد فى مرحلة الحشد والتعبئة .

فإذا عرفنا أن النشاط الحربى يتم على مرحلتين ، مرحلة تعبئة القوات وانتشارها على أرض المعركة ، ومرحلة الالتحام والمناورة فى ميدان القتال ، يمكن أن نقول أن السيجة هى فى الاساس مباراة فى مهارة تعبئة القوات وانتشارها على أرض المعركة واحتلال المواقع التكتيكية على ضوء استطلاع ما يقوم به الخصم من تعبئة لقواته ومواقع انتشارها . ولا يكون اللعب بعد ذلك إلا محكا للمباراة الاساسية ليعرف كل واحد ما إذا كان منتصرا أو منهزما فيها . وإن كان هذا لا يمنع أن مهارة قيادة المعركة قد تعوض القصور فى الاعداد لها فتحوّل الهزيمة التعبوية إلى نصر قتالى .

أما الشطرنج فهو فى الاساس مباراة فى ادارة المعارك القتالية انطلاقا من مواقع وقوات متكافئة . وقد يمكن القول أن «السيجة» مران ذهنى على «حرب العصابات» فى حين أن الشطرنج مران ذهنى على الحرب النظامية فى أسلوبها القديم حيث تواجه الجيوش بعضها بعضا قبل أن تسقط

الفروسية ويؤدى الجبن إلى أن يضغط «معتوه» على زرار فى طائرة فيقتل ٧٥٠٠٠٠ انسان فى ومضة قنبلة ذرية كما حدث في هيروشيما . ويقول غير أهل القرى لقد كانت تلك حربا مشروعة وهى عند أهل القرى لا أخلاقية .

الذى لا شك فيه أن السيجة لعبة ديموقراطية ومران عليها وأن الشطرنج لعبة ارستقراطية وممارسة لها . ليس مرجع هذا إلى أن السيجة يلعبها الفلاحون بقطع من طوب أو حجر على رقعة من تراب وهم جلوس على الأرض ، بينما يتفنن لاعبو الشطرنج فى اختيار رقعته وقطعه من بين أنواع الخشب الثمين أو العاج وهم جلوس على المقاعد المريحة ، لا . إنما تبرز ديموقراطية السيجة وارستقراطية الشطرنج من قواعد اللعبة ذاتها . ففى السيجة تتساوى كل القطع فى القيمة وفى مجال الحركة . إذ كلها أحجار أو طوب أو كلاب . أما فى الشطرنج ، فثمة الملك والوزير والفارس والطابية والفيل ثم أخيرا الجند الذين يرصونهم أمام الارستقراطيين وفرسانهم وطوابيهم وأفيالهم ليتلقوا عنهم مخاطر القتال المبكر . ويتمتع الملك بامتياز الحركة إلى أى اتجاه ولو هربا .

ويتمتع وزيره بامتياز الحركة إلى أى اتجاه وإلى أى مدى ولو منحرفا وتزداد قيود «الانضباط» على حركة كل قطعة كلما نزل مستواها الاجتماعى إلى أن تفرض على الجندى حركة واحدة ويحرم من التراجع ولو دفاعا عن نفسه .

ليس هذا هو كل الخلاف ..

أكثر منه دلالة على ديمقراطية السيجة وأرستقراطية الشطرنج أن كل القوى فى الشطرنج مسخرة لحماية الملك . ولا يهزم لاعب إلا إذا مات ملكه حتى لو كان قد فقد كل جنده وخيله وطوابيه . النصر والهزيمة فى الشطرنج مرتبطان بوجود الملك أو عدمه . ولكى تكتمل طقوس النفاق الارستقراطى لا يجوز «قتل» الملك إلا بعد تنبيه جلالته إلى الخطر : كش . لعل جلالته أو أحد رعاياه أن يجد له مخرجا أو يفديه . أما كل من هم غير الملك ، بمن فيهم الوزير ، فيموتون اغتيالا . أما فى السيجة فكل القطع يساند بعضها بعضا وتتعرض كل قطعة للمخاطر ذاتها التى تتعرض لها القطع الأخرى . وتحل كل قطعة محل أية قطعة أخرى فى اداء وظيفتها . ومن يمت يفتدى من يعيش . ثم لا ينهزم إلا

من يفـقـد «أغلبـيـة» قـواته وحكم الاغلبـيـة قـائم على أسـاس المسـاواة بين البـشـر . وإذا انعـدمت المسـاواة فـلا يبـقى من الديموقراطية إلا كلمة ساخرة من عقول مسخرة لاستبداد الذين يعـشـقـون الكلمـات الفـارغـة من الليـبـراليين ، الذين يتحدثون كثيرا عن الديموقراطية ولا بأس بعد ذلك من توزيع السلطات على الصفوة من الاقلية المتحكمة من ملوك ووزراء وفـرسـان وأفـيـال وطوابـى لأنهم ، كـمـا يزعـمـون ، «يمثلون» الاغلبية وينوبون عنها لأن : «أغلبية مواطنينا لا تتوافر لهم من المعـرفـة والوقت مـا يلزم ليـريدوا أن يقـرروا بأنفـسـهـم فى المسائل العامة وبالتالى فإن رأيهم هو أن ينيبوا عنهم من هم أقدر منهم بكثير فى اتخاذ القرارات كما قال استاذ النفاق وفيلسوف الاستبداد فى كل العصور ، البارون وراثة عن أبيه، البارون وراثة عن عمه شارل لوى مونتسكيو .

السيـجة تربى الناس منذ الصغر على المساواة بين البشر ، كذلك يفعل أهل القرية . يدربون أولادهم على سيجة صغيرة من تسع عيون . ثم يلحقون الصبية منهم مـدرسة المساواة سـيـجـة من خـمس وعـشـرين عينا . فـإذا أضـيف إلى تلك المدرسة التربوية ممارسة المساواة التى تفرضها الوحدة فى

النسب ، والوحدة فى الفقر والوحدة فى الموطن فلا يكون خطأ أن يقال أن المساواة قيمة أصيلة من قيم القرية .

كيف تكون المساواة قيمة أصيلة من قيم القرية ، وشباب القرية يجرون كالبهائم مربوطين فى ذيل حصان يمتطيه عسكرى ولا يقاومون ، ويرتضون أن يقفوا تأدبا إذا مر عليهم حصان حكومة لا يمتطيه عسكرى ؟ - أنه القهر منذ «الغارة»، يوم أن استنكروا المنكر بدون خلاف فأنكرت السلطة عليهم استنكارهم . وقاوموا انتهاك الحرمات فانتهكت حرماتهم . دمرت بيوتهم وشردت نساؤهم وأطفالهم حتى النيل الابيض وكردفان فى السودان . ونهبت أموالهم لتضاف إلى ثراء الناهبين ، ورفع جدودهم على الخوازيق قتلا شر قتلة وقدمت جثثهم ':كلاب .. ومازال العائدون مقهورين حتى دخل فى نسيج حياتهم فأصبح كل منهم انسانا مقهورا . وحينما يقهر الانسان حتى يتحول إلى انسان مقهور يتسق فكرا وارادة وسلوكا مع «حالته» فلا يشعر بالقهر إلا إذا نبه إليه تنبيها قويا . حينئذ يجزع من انكار ذاته فيتملص من محاولة تغييرها فلا يبقى أمامه إلا أن يتجنب المنبهات . ولقد كانت

الحكومة أقوى المنبهات إلى التناقض بين قيمة المساواة ومقام المقهورين فألغوا من حياتهم فعليا وعقليا ونفسيا وسلوكا أية قرابة بينهم وبين «الحكومة» . لا قرابة عداء ، ولا قرابة ولاء ، ولا قرابة انتماء ، ولا قرابة رجاء . فاستقامت حياتهم على وثيق المساواة فيما بينهم وعوضوا حاجتهم الدفينة إلى العزة بأن أضافوا إلى أبطالهم الشعبيين القدامى من بنى هلال ، أبطالا معاصرين هم اولئك الاولاد «الجدعان» الذين يتحدون الحكومة وتطاردهم السلطة فلا تصل إليهم فى مخابئهم الاسطورية . اولئك الذين تغنى لهم فتيات القرية ، ويرسل إليهم الرجال الاموال القليلة خفية ، ويحلم كل ناشىء بالانضمام إليهم ، ويدعى بعض الشباب أنهم أصدقاؤهم . أولئك الذين تسميهم السلطة من «غيظها» الاشقياء أو المطاريد ، خاصة بطلهم الخرافى سند عثمان . أنهم نماذج الانسان الذى يفتقده فى ذاته كل انسان فى القرية فينتمى إليه تعويضا عما انتقصه القهر من انسانيته . ومازال ذاك التعويض الذاتى يتراكم حتى أصبح أهل القرية لا يبالون بما يلقونه من قهر الحكومة ويبررون السلبية بما أفتى الامام .

ولكن يعودون كما قال على باشا مبارك حين قال «ذهبت بهجتهم وقلت أموالهم وظهرت عليهم الكآبة والفاقة منذئذ» .
منذ الغارة .

(٥)

الرجال لا يعملون بعد أن طغى النهر على ميادين العمل إلا غزل الصوف بمثل المغازل المحفورة على جدر معابد الفراعنة . وفتل الحبال من ليف النخيل ، أو «ضفر» المقاطف من سعفه . ويتحلق المقامرون منهم حول «الكحريته» . يعدون منحدرا على الرمال ، يدفعون ، على التوالى ، بالبيض «النئ» دفعا رقيقا لا يحطمه وهو «يتكحرت» هابطا ليصيب بيضا سبق أن تدحرج واستقر اصابة رقيقة أو يخيب . إن أصاب فقد كسب صاحب البيضة كل ما تراكم فى أسفل «الكحريته» من بيض خائب فيما يشبه إلى حد كبير لعبة «البلياردو» . أما الشباب ففى الرهبات يلعبون «القلاوى» التى يسميها أهل

المدن «التحطيب» ويشوهونها فيحيلونها رقصا على المسارح .. وما هى كذلك ..

التحطيب نزال جاد بالعصى الصلبة من «الشوم» يباح فيها الضرب حتى الموت ولا ثأر . مثلها مثل المبارزة بالسيوف رياضة الفروسية فى بعض عصور أوروبا . ولأن التحطيب رياضة عنيفة فإن الكبار يدربــــون عليها الصغـــار ، ولكن لا يمارسها من الكبار أنفسهم إلا من يقدر على ممارستها وهم قليل .. أنها رياضة الرجولة والشباب .

وللتحطيب تقاليد وقواعد وآداب ..

أول تقاليدها هو المدخل إليها حين تكون المباراة «رسمية». وهى تكون كذلك إذا ما دخلت طقوس الافراح أو انعقدت حلباتها فى موالد أولياء الله . نأخذها رسمية فى أحد أفراح القرية حيث تكون مقصورة على أهلها . ينعقد السامر فى «الرهبة» ويبدأ الطبل دقاته فيندفع من بين الرجال إلى الحلبة من يريد أن يبارى حاملا عصاه . لا تزيد على متر ونصف طولا . يندفع إلى حيث يقف حامل الطبل متصنعا الهجوم .

وقبل أن يدركه يقف ويقول «سو» . لا يقف على معنى قول «سو» غير القادرين على فهم لغة الفراعنة الرمزية المحفورة على جدران المعابد . أما القادرون فقد يعرفون أن «سو» هو الصوت المنطوق لكلمة «سوت» اسم نبات الحلفا الذى كان رمزا لاهل الصعيد فى حروب غزوهم المنتصرة للوجه البحرى الذى اتخذ أهله من «النحلة» رمزا ، فكأن معارك التحطيب تبدأ بأن يعلن كل من المتبارين أنه «صعيدى» فسينتصر . ولا حد ولا حصر لما تنقله سفينة التاريخ عبر القرون . يرد حامل الطبل «سو» . ويدق على طبله ايقاعا راقصا ، فيرقص حامل العصا بعصاه رقصة رصينة لا يتحرك فيها الا قدماه وهو يستعرض فى حركات عصاه مهارة تحكمه فيها ، ولا يجوز - طبقا للتقاليد - أن تزيد فترة الرقص على دقيقة والا كان الرجل «رقاصا» ، وهو فى القرية عيب . فإذا انتهى انبرى له من يقبل التحدى . يكرر ما فعله المتحدى . حتى إذا ما فرغ من رقصة الافتتاح وقف كل منهما يواجه الآخر على محيط دائرة السامر متقابلين . وقف ساكنا وعصاه ممدودة مدلاة

يلامس طرفها الارض . ويدق الطبل دقة قوية ايذانا بالقتال . وتنطلق بعض الزغاريد من نسوة يحطن بالسامر يشاركن ، من وراء ظهور الرجال ، فى الفرح بمباراة قد يقتل فيها رجل رجلا آخر . يرفع كل منهما عصاه رأسيا مادا بها ذراعه إلى أقصاه ويبدآن فى الدوران على محيط دائرة السامر مشيا إلى الخلف ثم تزيد سرعة دورانهما حتى تكاد تكون جريا . وفى لحظة خاطفة يندفعان إلى مركز الحلبة ليلتحما ويبدأ الاستعمال «الحر» لعصى الشوم .

وهو حر بمعنى أن لكل لاعب أن ينال من منافسه ضربا فى أى موضع من جسمه . وأن يحتال إلى ذلك بأية وسيلة . ولمنافسه أن يصد الضربة بعصاه وأن يردها كيف استطاع . ليس فى صراع التحطيب «حركات» مرسومة مقدما . انما هو نزال جاد لا يفرض على المهارة قيودا . غير أن هذه الحرية ذاتها قد حددت لمن يريد أن ينتصر قواعد الحركة هجوما ودفاعا ، بأن حددت تلك المواضع من الجسم التى يجب أن يستهدفها اللاعب حتى ينتصر ،

وتلك المواضع التى لا ينبغى له أن يحاول لمسها ولو كانت مكشوفة أو حتى لو كشفها له الخصم عامدا وإلا خسر ..

الرأس هى الهدف الأول للضرب . لا لأن تلك قاعدة ملزمة من قواعد التحطيب ولكن لأن ضرب الرأس يؤدى إلى سقوط صاحبها وانهاء المعركة لحساب الذى ضرب فى المعارك الحقيقية . والتحطيب تدريب على المعارك الحقيقية . من هنا كانت الرأس أولى بالهجوم وأولى بالدفاع . وكان الهجوم عليها والدفاع عنها هو المحور الذى تدور عليه وتدور حوله مناورات المتبارين . وإذ تحتل الرأس موضعها العالى شكلا وموضوعا تصبح رعونة من أى لاعب المغامرة بضرب جانبى الجسم . ذلك لأنه حينئذ يخفض طرف عصاه الى حيث الموضع المكشوف فتنكشف رأسه ويكون من الخاسرين . الضربات الممكنة مع الاحتفاظ بالعصا درعا أفقيا أمام الرأس تحميها تكون بطرف العصا تحت الابط . وتبلغ المهارة قمتها حين تخرق القاعدة بدون أن تتلقى الجزاء . إنها «الشطارة» المعترف بها فى كل الميادين . وتكون فى التحطيب بأن يكشف اللاعب رأسه مرة أو مرات متحديا غريمه وهو واثق أن عصاه

ستأخذ موقعها الدفاعى قبل أن ينقض على رأسه طرف عصا الغريم . ولا يغامر اللاعبون بمثل هذا التحدى الا القليل ...

الى هنا تبدو المباراة مملة . يستطيع أن يمارسها لاعبان ثابتان على الأرض يتبادلان ضرب العصا بالعصا آمنين . هكذا تبدو مملة على أيدى «الرقاصين » المحدثين ذوى الجلابيب المخططة على المسارح . ولا هكذا التحطيب . ذلك لأن القانون الأساسى للتحطيب أنها مباراة هجومية . من يقبل مباراة التحطيب ، ثم يختار موقع الدفاع محتميا بعصا يخسر ، وعلامة خسرانه أن يتقدم إليه واحد من الحاضرين قائلا «سو» ويأخذ منه العصا ليكمل المباراة . على الطرفين اللاعبين إذن أن يلتزما الهجوم وهنا المتعة الحقيقية التى لا يحيط بها وصف. فقلما توجد رياضة يكون المتبارون فيها مهاجمين دائما ماعدا «الجودو» حيث الكف عن الهجوم هزيمة . إن أقل ما يتطلبه هذا أن يكون موقف الدفاع مقدمة لازمة لهجوم مرسوم. وفى محاولة التوفيق بين لزوم الهجوم دائما ولحظات الدفاع العابرة يكمن سر التفوق بين المتبارين . فى المعارك الحقيقية بعصى

الشوم يعتبر التراجع ولو دفاعا هزيمة وعارا والتحطيب مران على المعارك . وقد يجد اللاعبان نفسيهما فى موقف هجوم متكافئين . طرف عصا كل منهما يواجه موضعا مكشوفا من جسم الآخر بحيث إن ضربه . ضربة. حينئذ لا ينبغى أن يضرب أحد أحدا . لأن التحطيب كما لا يقبل الدفاع لا يقبل التعادل . لابد من النصر الواضح وهو صعب المنال إلا للماهرين .

وينال الماهرون النصر بالمناورات البارعة التى يشترك فى أدائها الجسم بكل أعضائه والعصا بكل حركاتها . الجسم يدور بطيئا أو سريعا ، يتقدم ويرتد ويلف ويقفز ويلتحم ويبتعد تصاحبه العصا التى يكون عليها أن تتسق حركة مع حركات الجسم ومناوراته ، فهى تلف وتدور وتعلو وتهبط وتهاجم وتدافع فى مناورات توهم الخصم بالضرب وليس الضرب غايتها بل غايتها أن تتحكم فى حركات الخصم وعصاه وهو يتابعها وتستدرجه الى مواقع ومواضع تبدو من جسمه فيها ثغرة فتكون الضربة المقصودة التى تنتهى بها جولة لتبدأ جولة جديدة من الموقفين الأولين .

وكما يكون الدرس الأول للاعبي الكرة الانتباه «الكرة» وليس للاعب ، ويفقد جزءا من عظام رأسه من يركز انتباهه على من ينازله في التحطيب . إن الاصابة تأتى من « طرف » عصا الخصم . ذلك الطرف الذى لا يثبت في موضع واحد ولا يتحرك في اتجاه واحد ، والذى يستطيع اللاعب الماهر أن يضفى على حركته سرعة تعز على المتابعة أو حتى على الرؤية . لو تصورنا «طرف» العصا كرة سحرية تحركها قوة خفية منطلقة الى الارتطام بالرأس من أى اتجاه وكل اتجاه بسرعة كونية وعلى اللاعب أن يردها عنه بعصا يحملها فذلك هو التحطيب . إذ على كل لاعب منذ «سو» أن يعدم السامر والخصم على الطريقة «الوجودية» وأن يشد عينيه وأعصابه الى طرف عصا خصمه في حركاتها وليس إلى العصا ذاتها . عليه أن يلصق بصره به في أى موضع كان وأن يستجيب كل أعضاء جسمه وحركة عصاه استجابة طليقة الرؤية لتنتقل من وضع الى وضع تبعا لانتقال ذلك الطرف الذى يحوم ويناور وينقض بسرعة حوله . ثم عليه ، في الوقت ذاته ، أن يأخذ من كل موضع جديد مقدمة لضربة ممكنة يوجهها الى خصمه بطرف عصاه

هو . وهذا ما يعنى أن يكون قادرا على أن ينتبه الى خصمه ولا ينتبه اليه فى الوقت ذاته . باختصار التحطيب مبـاراة بين طرفى عصـاتين تحركهما أيدى متبارِيين وليست مباراة بين لاعبين ففيها من الاعجـاز بقدر ما فيها من العنف .

ليس غريبا بعد هذا ألا تستمر الجولة أكثر من خمس دقائق . لا يحتمل أقوى اللاعبين وأكثرهم مهارة الجهد الذهنى والعصبى والعضـلى الذى تقتضيه لعبة التحطيب أكثر من خمس دقائق يخرج بعدها اللاعب مجهدا بادى الاجهاد . إن كل ما يجتاح العالم الآن من رياضات العنف التى تصدرها «اليابان » حيث الضرب بالايدى والارجل والحنـاجر تبدو «تهـريجا» بالقيـاس الى لعبة أهـل القـرى لو يعلمون .

تلك قواعد التحطيب التى ولدتها حرية المباراة. من يخالفها لا يخرج على قاعدة مرسومة بل يصاب اصابة بالغة . وهكذا تصنع الحرية من خـلال مخاطر الفوضـى حـدودها وتبقى حرية .

وللتحطيب آداب تصوغ تقاليده وقواعده . أولها الاحتمال وعدم الشكوى أو الانسحاب بالرغم مما تنطوى عليه المباراة

من مخاطر جسيمة . وهو ما يرعاه المراقبون من السامر . فحين يبدو الارهاق على أحد اللاعبين أو حين يوشك أن ينهزم لعدم التكافؤ ، وهو ممنوع من الانسحاب ، على أحد الحاضرين أن يتقدم اليه طالبا عصاه ليحل محله ، وعليه أن يسلم عصاه بغير اعتراض . وهكذا تستر آداب اللعبة عجز المتبارين وتحتفظ للمباراة بحيويتها بدون أن تجرح مشاعر غير المهرة أو العاجزين . ثم لا عداء ولا ثأر إذا مات أحد اللاعبين مصابا فى الحلبة أو من أثر اصابة فى الحلبة . فعنف التحطيب ليس قتالا بل اعداد الناشئة والشباب لمستقبل ملئ بالعنف الخطير . لهذا يعلّم الآباء أبناءهم تقاليد اللعبة وقواعدها وآدابها وهم بعد صغار لا يحملون الشوم بل «بوص القيضى » أو سعف النخيل . ولا يكف الآباء عن تحريض وتدريب الناشئة من أولادهم على مواجهة متاعب الحياة وقسوتها من خلال ألعاب عدة بالغة العنف ، ولا الأولاد يكفون. ليس هذا انتقاء فلا تعرف القرية من أوجه لهو ولعب الصبية من أولادها إلا العنيف .. ولا الصبية يعرفون . إنما هى الفطرة التى تعد فى ملاعب الطفولة كل صغار عالم الحيوان لمواجهة مخاطر الحياة .

(٦)

يتعامل صبية القرية مع الطبيعة تعاملا مباشرا فى أغلب الحالات والأوقات . فلا غطاء ولا كساء ولا حذاء . يعيشون شاردين خارج البيوت لا مشردين فلا يلتقون بأبائهم منذ الصبح الى أن يجمعوهم بعد العشاء . يلتقون معا ويتعارفون ويتعاركون ويلهون ويلعبون كما سيفعلون حين يكبرون . وحين يكبرون ستكون ألعابهم قد أعدتهم لممارسة العنف واحتمال ممارسته .. وهذى نماذج ..

«الطرطقة » ...

يقطع من سعف النخل جزء غليظ فيصبح عصا غليظة . تخفف قسوتها بأن يشق أحد أطرافها إلى فروع كثيرة . فإذا ضرب بها أحد «طرطقت» فكانت منها الطرطقة اسما للعبة قاسية العنف ..

يصنعون من باقى سعف النخل « طيبانا » مفردها «طاب». والطاب شريحة رقيقة من الجزء الخارجى من السعف . طولها نحو عشرة سنتيمترات كل منها بلون السعف الأخضر على

جانب ويأخذ لونه الابيض على الجانب الثانى من لباب السعف الذى شق منه . يالزم اللعبة أربعة طيبان متساوية الطول . ثم قطعة رفيعة من السعف أقل طولا من الطيبان .

ويبدأون اللعب ...

يأخذ كل لاعب بالطيبان فى كفه ثم يلقيها على الأرض فان جاءت كلها وظاهرها اللون الأخضر فقد حصل على «ستة خضرة» .. لا يعرف أحد لماذا هى ستة مع أن الطيبان أربعة . على أى حال يتبادل اللاعبون إلقاء الطيبان حتى يحصل أحدهم على «ستة خضرة» فيصبح من حقه أن يكون «ملكا » . وعلامة هذا أن يملك «الطرطقة» «العصا » . ويبدأ اللعب على دور الوزير . ويلقى كل واحد ، ماعدا الملك ، طيبانه الى أن يحصل واحد منهم على «أربعة بيضا» . يكون اللون الظاهر لكل الطيبان أبيض فيصبح وزيرا . يأخذ تلك القطعة الرفيعة من السعف ويضعها فوق اذنه . لماذا اذنه ؟ رمزا للقلم كما كانت العصا رمزا للقوة . ميراث عصور كان الملك فيها للاقوى وكانت الوزارة للعلماء .

ويل بعد ذلك للرعية كما يحدث فى أغلب العصور .

يتناوب الباقون إلقاء «الطيبان» . تمارس الرعية نشاطها محكومة بالصدفة . الى أن يكون من سوء حظ واحد منهم أن يحصل على «قتلة» . ودلالتها لا تخفى . وعلامتها أن يأتى طابان أخضران وطابان أبيضان . حينئذ يتوقف اللعب الى أن تنفذ العقوبة على من لم تكن له إرادة فى وقوع الجناية . تبدأ المحاكمة .

الملك : يا وزير ...

الوزير : حكمك يسير ..

الملك : كام وكام .

الوزير : « يسمى أى عدد من الضربات يريده » .

فيمسك الباقون بمن حكم عليه ويطرحونه أرضا على ظهره، ويرفعون قدميه العاريتين مضمومتين بقوة أيديهم المتعاونة. ويبدأ الملك بكل ما يملك من قوة تنفيذ الحكم ضربا «بالطرطقة» على قدمى الضحية الى أن يستوفى العدد الذى أشار به الوزير .

قاسية ؟

ليس الى الحد الذى يتصوره الذين لم يشاركوا فيها .

لأنهم لا يعرفون أو قد يعرفون أن ممارسة الحفاء تستنبت فى الانسان طبقة من الحراشيف السميكة تغطى باطن قدميه ، أكثر سمكا من نعل الحذاء المصنوع من جلد البقر وأقل منه حساسية . وهى تزداد سمكا مع تقدم العمر . وقد تصل فى سن الكهولة الى ما يقارب ربع السنتيمتر سمكا . وحين تجف فى فصل الجفاف تتشقق كطمى النيل الذى يخلفه فوق التربة بعد انحسار الفيضان . حينئذ يعالج الكبار زوائدها الجافة التى تعوق سيرهم حفاة بنصل سكين حادة . يقطعونها ويصقلون حوافى الشقوق .

نوع غريب من البيديكور .

لا تكون لعبة «الطرطقة» إذن بمثل ما يظهر من قسوتها مع أن العقوبة قد تصل الى مائة ضربة لولا أن يهن ذراع الملك الصغير . أما إذا تحطمت بعض فروع «الطرطقة» ذاتها، فقد أعدوا من قبل أكثر من «طرطقة» لمواجهة مثل هذا الموقف.

وكما هى سنن الحياة لا يدوم الملك لأحد . يسقط الملك إذا ما حصل أحد الرعايا على «ستة خضرة» فيصبح ملكا ويستولى على أداة السلطة . ومثل هذا يحدث للوزير . ويصبح

الحاكم محكوما ، وتتاح فرص الانتقام . وقد تتحطم «طراطق» كثيرة على أقدام من كانوا ملوكا أو من كانوا وزراء . ولكن هذا لا يحدث كثيرا . فقد تعلم اللاعبون الصغار ، من لعبتهم ذاتها ، أن كل شئ متغير وأن على كل واحد أن يتحرر من غرور المقدرة الراهنة ويتحصن ضد مخاطر المستقبل . فينخفض عدد الضربات بفعل وعى الوزراء قواعد تداول السلطة . ويصبح الملك الواعى تداولها أقل عنفا فى تنفيذ الاحكام . ويفرض قانون تداول السلطة على الرعية أن يتعاونوا ، كل فى موقعه ، على الحد من قسوة اللعبة المشتركة والاحتفاظ لها بغايتها المرحة .. الى أن يحدث اضطراب فى العلاقات بين الافراد ، نزاع على البلح مثلا ، فتسترد اللعبة قسوتها فلا تجدى حتى الحراشيف .

ولكنهم يتعلمون ما هو أجدى فى حياتهم من اللعب . المقدرة على احتمال الألم . مهما تكن العقوبة قاسية ، ومهما يكن تنفيذها عنيفا ، ومهما يكن وراءها من رغبة فى الايذاء ، لا محل لرفض العقوبة أو الشكوى منها أو التعبير عن الالم صوتا أو حركة أو دموعا ، ومن يفعل لا يكون جديرا بالاشتراك فى

لعب القرية بكل أنواعه ، يشيع عنه ما حدث فيصبح منبوذا الى أن يتحـــدى ويثبت أن الغلام لا يزال رجلا.

لماذا ذاك العنف العنيف الذى تنطوى عليه كل ألعاب القرية؟

قسوة الحياة فى القرية خلقت أرقى فضائلها : احتمال القسوة لتستمر الحياة . غيبة الأمل فى مغالبة الحياة ، خلقت فضيلة الكف عن الشكوى لمن لا أمل فيه . وهكذا ما فتئت القرية تدرب أولادها وهم صغار يلهون على ما سيحتاجون إليه حين يكبرون ويعملون . تقدم للهوهم ألعابا قاسية لتحصنهم ضد قسوة الحياة الجادة . كما يلقح الجسم بالميكروب ليتحصن ضد الاصابة بمرضه . وعلى مدى الحياة الطويلة وأجيالها المتعاقبة يتعلم كل مجتمع ما هو فى حاجة اليه . كما تعلم مجتمع القرية منذ الغارة أن الشجاعة رأس الفضائل كما تكون بالاقتحام الايجابى وهزيمة القاهرين عنوة تكون بهزيمة القهر ولو سلبيا بتحمل آلامه وعدم الشكوى منه ولو كانت الحياة ذاتها هى ثمن الصمود .

وإلا؟

فلماذا تزج القرية بأبنائها وتهتف للمنتصر منهم فى لعبة «دارت» ولعبة «العضمة» وكل منهما تنطوى على مخاطر الموت أو الجرح الجسيم وكلها تبيح العنف بدون حدود .

«دارت»...

يدق وتد فى الأرض الصلبة يتصل به حبل غير قصير ، متران تقريبا . ويصطنع كل لاعب «زخمة» . وهى حبل مجدول من النسيج الغليظ ، ويلقيه فوق الوتد . وتحدد القرعة من يمسك بطرف الحبل أولا . فإذا تعين كان عليه أن يباعد بينه وبين الوتد بأن يشد الحبل ولا يرخيه أبدا . وأن يمسكه بكلتا يديه حتى لا يستعمل أحدهما . ثم عليه أن يحول بين اللاعبين وبين «خطف» كل منهم «زخمته» ، وذلك بأن يلمسه بقدمه ، ويتحلق اللاعبون حوله يتظاهر كل منهم بانه يهم بخطف الزخمة ، ويستجيب ماسك الحبل فيدور جريا مبعدا من يحاول طاردا له بإحدى رجليه أو يلمسه فيحل محله . ويتكاثر اللاعبون حركة . ويشاغلون ماسك الحبل وهو يجرى دائرا متقدما وراجعا ، محيط الدائرة التى رسمها حبله المشدود أبدا . ولا يلبث أحد اللاعبين أن يخطف «زخمة» بدون أن يدركه

حارس «الزخم» . ثم يليه آخر ، حتى تبقى زخمة واحدة فتصبح اللعبة أكثر متعة . انتباه الحارس أصبح منصبا على زخمة واحدة . وباقى اللاعبين لا يكفون عن محاولة خطفها . وتلك فرصة مواتية ليلمس منهم أحدا . فإذا لم يفلح وانتهى الأمر الى أن فقد الحارس ما كان يحرسه ، واسترد كل لاعب «زخمته» المجدولة بدأ الضرب .

في هذه المرحلة يتبارى اللاعبون فى ضرب الحارس «بزخمهم » المجدولة ويتبارون في عنف الضربات أيضا . ويكون على الحارس أن يدور ممسكا بحبله شادا له ليتقى الضربات ويتلقاها مطلقا قدمه فى اتجاه كل ضارب ، وسيبقى كذلك إلى أن يلمس لاعبا فيبدأ اللعب من جديد باعادة وضع «الزخم» فوق الوتد ...

وقلما يتيسر لحارس أن يلمس واحدا من الضاربين قبل أن تكون أطراف الزخم قد أدمت وجهه . ولا انسحاب ، ولا شكوى. ولا بكاء . الابناء يلهون والاباء يراقبون معجبين بالقوة والمقدرة على احتمالها معا ..

و«العضمة»...

العضمة لعبة عنيفة وعمشاء معا . أنها لعبة ليالى الأهلة حيث لا يكاد يرى أحد أحدا وتتعارف الاشباح بالاصوات وتعجز أضواء السماء الباهتة عن أن تكون بدائل هادية . ولليالى المحاق فى القرية أحكام . يتجمع الرجال فى المناضر (المضايف) يسمرون ولا يدبون فى الدروب المظلمة الا جماعات غادية أو رائحين خشية الغدر واجتنابا للشبهات الظالمة . فتخلو الدروب والرهبات والخرائب لعبث الغلمان ولهوهم العنيف . وتنعقد لعبة «العضمة» ليلة وراء ليلة الى أن تتاح الرؤية بنور القمر الجديد فيكفون الى أن تعود الأهلة مرة أخرى . وهو وقت كاف لجبر العظام والتئام الجروح التى خلفتها لعبة «العضمة».

و«العضمة» من «العظم» . شظية من العظم ، يختارونها ويميزونها منذ النهار كما يختارون المكان ويميز كل فريق أفراده ويتعارفون . يكل كل فريق إلى أطول أفراده باعا ليكون ممثله عند «الموق» و «الموق » هو المكان الذى يقف عنده ممثلا الفريقين . وتقذف من عنده «العضمة » لتعود اليه .

يبدأ اللعب من تختاره القرعة . فيلقى ممثله بشظية العظم

الشظية فى جوف الليل وبقايا الخرائب وأكوام الاتربة وما يغطى دروب القرية من نفايات . وعلى أفراد كل فريق أن «يعثروا» على العضمة وأن يعودوا بها الى الموق . فيمشطون الأرض بأيديهم الصغيرة ويدسون أصابعهم فى الجحور خائضين بقايا الروث والتراب أو الطين ، باحثين عن «العضمة» فإن عثر عليها واحد من فريق عليه أن يطلق صيحة متفقا عليها تقول «حَيْتَــك» ثم يعــود بها الى الموق جريا وليس تسللا .

الى هنا تبدو لعبة عمشاء ولكن غير عنيفة .

أبدا . يبدأ اللعب «الجد» بعد أن تنطلق صيحة «حيتك» إذ يعلم الباقون أن «العضمة» لم تعد فى مكان من الأرض فيكفون عن نبش الأرض ، ويعرفون من جرس الصيحة إلى أى فريق ينتمى من صاح . هنالك يكون مباحا لافراد الفريق الآخر أن يعترضوه وأن ينتزعوا منه «العضمة» . ومباح لافراد فريقه أن يدفعوا المعترضين ، ويتبادلون العضمة فيما بينهم ، وعلى من آلت اليه أن يصيح «حيتك» فيعترضه الآخرون . ومباح أن يلجأ كل فريق الى كل وسائل العنف ليكون هو الذى عاد «بالعضمة»

الى «الموق» . ويصبح الأمر اقتتالا حقيقيا . وتختلط الاجساد المتصارعة بما يثيره الصراع من سحب الاتربة التى تزيد الظلمة ظلاما فلا يقع تحت الحس إلا الصياح والصخب ورائحة الغبار الكثيف .

كيف تنتهى هذه اللعبة ؟ ..

قلما تنتهى إلا حين يعجز اللاعبون عن الاستمرار فى الاقتتال . وقلما تتسع ليلة واحدة لأكثر من جولة واحدة . وقلما ينجو أحد من اللاعبين بجلبابه دون تمزق أو بجلده دون جروح أو بعظامه دون كسور ، وما تنتهى سلما إلا بخدعة مدبرة يسر واحد من فريق إلى زميل قريب بأنه قد وجد العضمة ويصيح ثم ينطلق هو وزميله عائدين الى الموق فلا يعرف الفريق الآخر أيهما الذى يحملها ويتكاثرون على أحدهما فيقاومهم ما استطاع حتى يدرك الآخر «الموق» يحمل العضمة إذا كان حاملا لها . حين تنكشف الخدعة يثأر الفريق الآخر من المخادعين ويبدأ اقتتال صريح العداء لا يشارك فيه كل اللاعبين ، إذ تكون اللعبة قد انتهت .

فى الصباح يعلق الكبار على ما جرى فى الليل وهم يضمدون جراح المصابين بما يدسونه فيها من مسحوق البن

أو التراب ثم ينقلون خبرة صباهم الى أبنائهم ويعلمونهم كيف يعثرون على «العضمة» وكيف يعودون بها إلى «الموق» صائبين لا مصابين .. فى الليلة القادمة ..

ولا أحد يكف عن اللعب ، ولا أحد يشكو ، ولا أحد يبكى ولو تحطمت عظامه .. إلا أن تكون «عقربة» كامنة فى أحد الشقوق لدغت غلاما . فله أن يصرخ «عقربة» ايذانا بالكف عن اللعب فورا وتعاون الفريقين على حمل الملدوغ الى منزل أهله ... وكثيرا ما كانت تقطع العقارب بتدخلها السام بهجة اللعب العنيف ...

(٧)

فى الأيام الأولى من الفيضان تتدفق مياه النيل العكرة بالطمى الى المصرف الأول الذى يلى البيوت طاردة ما كان فيها راكدا مطهرة مجراه من النفايات العفنة ومن صغار أطفال الطين كى لا يغرقون . ويتحدى تيارها صبية آخرون ، ينزلون اليه من بيوتهم وعلى كل واحد منهم جلباب أبيض تتناثر على مقدمته بقع جافة من الدماء داكنة . وقد علق فى

رقبته خيط دقيق «أمشوهرة» قطعة قصيرة دقيقة من سعف النخل الأخضر حفرت عليها دوائر غير عميقة ، يمشي كل منهم وقد باعد ما بين قدميه وأبعد جلبابه بإحدى يديه حتى لا يلمس الجلباب جرح الختان . فإذا ما حازت المياه الجارية أعلى أفخاذهم رفعوا جلابيبهم ليتيحوا للمياه الدافقة فرصة تطهير الجروح مما قد يكون بها من صديد ، يبقون هكذا واقفين كسرب من طيور أبو قردان بضع ساعات وهم سعداء بأن دخلوا مرحلة الاعداد الجراحي لمرحلة الرجولة . ويعلمون أن بعض أعضائهم أعز من الآخر فيتفاخرون بحظوظهم بما هو عزيز وهم يتضاحكون . حتى إذا ما اكتفوا انصرفوا الى بيوتهم مهرعين . هناك تكون كل أم ذات ابن جريح قد أعدت دواء الجروح . أنزلت من فوق سطح البيت بضعة من بوص القيضي القديم .. تتأمله حتى إذا ما لمحت خرما دقيقا نزعت القشرة فإذا بلباب البوص وقد حوله السوس إلى دقيق ، تجمعه الأم في آنية . فإذا ما عاد المحروس ابنها من نهر التطهير رشت على جرح الطهارة دقيق البوص فكان فيه الشفاء العاجل بإذن الله . ولم يحدث أبدا فيما يذكر أهل

القرية ان استعصى الشفاء على ذلك الدواء ... واسأل مجربا ولا تسأل طبيبا ، فلا ختان قبل الفيضان ولا بعد الفيضان .

لهذا فإن موسم الفيضان الذى هو موسم البطالة من العمل والشقاء بالنسبة الى العامة هو موسم عمل محمود المزين خاصة .. اختاره العمدة من بين المزينين وسلمه إلى طالبيه فى المركز الذين سلموه الى طالبيه في مكتب الصحة بعثة لمدة أسبوع تعلم فيها كيف يجرى عملية الختان . فإذا جاء موسمه انهمك فى ختان المنتظرين الفيضان منذ عام . وليكون حكما يروى للناس من بكى ومن لم يبك من الصبيان . من أجل ذلك يتحمل الصبيان الألم فالألم ولا العار . ولقد حمل «حكيم الصحة» بعد البعثة عينات من الادوية مطهرات الجروح . فلما نفدت لم يتذكر أن أحدا قد تذكره فأمده ببديل عما نفد . فلم يهتم بمن لم يهتموا به وبارك دقيق الســـوس ، كما أن أحدا لا يهتم بأن يتابع نشاطه الصحى أو نشاط صحته . فبقى محمود المزين حكيما للصحة حتى كادت الشيخوخة أن تطفىء نور عينيه ، خلال تلك السنين الغبراء لم يفلح الخوف من العار فى أن يكف الصبية عن البكاء ، بل أنهـــم يصـــرخون . إذ

لا يحس أحد غيرهم ولا يبصر تجاوز الموس فى يد مرتعشة من الكبر تقودها عين غير مبصرة وعين بين بين .

مالم ترتطم الوالدة بصخرة لا تفقد جنينها ، فهى فى حركة دائمة عاملة لا تهدأ فى ترتيب ادارة مملكتها ورعاياها من الأولاد والبنات و«ممتلكاتها» من المواشى والبهائم والاغنام والدواجن ، وهى الساقية ، الراعية ، الطاحنة ، الخابزة ، فجدر جسدها متماسكة فماسكة جنينها ، وهى تلده بأقل اعانة وعناء ، ولا تكف النساء عن الولادة . غير أن فترة من الاجهاض «الحكمى» تمتد ثلاث سنوات بعد أن يولد الطفل . وهم يعبرون عن الاجهاض بلفظ «أرم» .. من الرمى أو القذف. ويعتبرون أن من يموت طفلا دون الثالثة «أرم» . مثله مثل من لم يولد قط . وحين يموت فهو أمر الله ولا يتساءلون ويدفنه والده ويعود الى ما يشغله فلا جنازة ولا عزاء ولا يحزنون . ولا يقيدون اسمه فى «دفتر الوفيات» عند العمدة لأنهم لم يقيدوا اسمه اصلا فى «دفتر المواليد» مادام لم يبلغ الثالثة . فإذا بلغها قيدوه وأعدوه للختان . وبمناسبة الختان يعلقون فى رقبته رمز الحياة الفرعونى مصنوعا من قطعة دقيقة من سعف النخيل حفرت عليها دوائر غير عميقة .

يموت كثير من الأطفال دون الخامسة . لا تنتقص من عددهم زيادة عدد «الاحجبة» التى يصطنعها الوافدون من المغاربة قاصدين الحج الى بيت الله ، ويزعمون أنها تحفظ الصغار وتطيل الأعمار . أما بعد الخامسة فيدخل الطفل بذاته معركة ضد كل أنواع الأمراض . ولكل مرض علاج . الجروح تغلق بالبن أو التراب ماعدا جرح الختان فيداوى بدقيق السوس ... الالتهابات الجلدية بالطين . الدمامل بأوراق البصل المشوية قبل أن تنبلج ، فإذا انبلجت فعجين مشبع بالملح أو غطاء من أوراق الخروع . أما أمراض العيون «فبالخبط» . والخبط هو أوراق شجر السنط الرقيقة . تجمع وتغلى حتى تصير عجينة ثم تطمر بها العين المريضة . ولما كانت ذات أثر فورى فى امتصاص الحرارة فإنهم يستبشرون بها علاجا للمرض إذ الحمى عندهم هى علامة كل مرض . وحين يصاب واحد منهم «بالرعاشة» (الكوليرا) فوعاء ذو نار موقدة يلقى فيها مسحوق الشطة . يستنشق المريض دخانه النفاذ فتتوقف الرعشة .. خلال تلك المعركة التى تمتد حتى السادسة عشرة يموت من يموت مأسوفا عليه . ومن يبقى فقد تحصن ضد

الامراض الكثيرة التى مر بها فقلما يمرضون أو يموتون مرضا بعد ذاك السن إلا بفعل العقارب والثعابين ومعارك الشوم والأوبئة ومن يفلت يموت شيخا .

إلا إذا أصابته دون الشيخوخة نقطة . وهى من فعل الجن.

يكون الرجل دابا على الأرض موفور العافية ثم يقع . فإن أدركوه ميتا فقد قتلته أنثى من الجن كان «مخاويها» . والمخاواة علاقة غير شرعية بين جنية اختارت عشيقها من الانس وارتضى هو تلك العلاقة الآثمة ، فإن هجرها سكبت على قلبه من لعابها الكاوى نقطة فقتلته فورا . أما إذا أدركوه حيا وقد شل لسانه أو بعض أعضائه فهو جن قد تلبسه انتقاما لأمر لا يعلمه إلا هو ، فيدعون الشيخ عبد الرازق على عجل ، إنه مطهر الاجساد من الأرواح الخبيثة ، يحضر الشيخ ويكون المريض قد نقل الى داره ، وتم تجهيزه «للعملية» يلقى على الأرض ويغطى بخرام . وهو غطاء من غزل الصوف الكثيف . لا ينفذ الهواء من نسيجه من فرط كثافته . معد أصلا لتدفئة الأسرة فى ليالى الشتاء ، فهو يكفى طولا وعرضا لغطاء أسرة كاملة الاعضاء . يدخل الشيخ عبد الرازق

وقد تقدمه صبيه ، وهو يتمتم بكلمات غير مسموعة ، فيشكر لأهل المجنى عليه أن غطوه فحجبوه لا يقول عمن . ثم يوصى نفرا منهم بأن يضغطوا على أطراف الحرام حتى يستوثقوا من أن أية «ريح» لن تخرج من داخله ولن تتسرب اليه فيفعلون . ويأمر فيأتونه بوعاء من نار ، وبقطع من بقايا الأقمشة البالية. فإذا اتقدت النار ألقى فيها من بقايا الاقمشة ما يحول دون لهيبها ويحيل ما ألقى فيها الى دخان كثيف كريه الرائحة . فيأخذه بيديه وهو يتلو ما لا يعلم أحد . ثم يدسه سريعا تحت الحرام حيث المجنى عليه والجانى والدخان الكريه معا . والآخرون يحكمون عليهم الخناق . ثم يصرخ «أخرج من جسده يا ملعون» ويرددون وراءه ما يصرخ به مع تنوع الشتائم . وبعض النساء يتوسلن للجانى أن يعفو عن المجنى عليه من أجل أولاده ومن يعول .

هنالك لا يكون للمحبوس تحت الحرام إلا أحد مصيرين . اما أن يموت مختنقا بالدخان الكثيف الكريه ، واما أن يعود سليما كما كان . تسبق المصيرين معركة ضارية تدور تحت الحرام . ينبئ عن ضراوتها ما يصدر من الحبيس الذى كان

صامتا من أصوات وحشرجات وخوار ، وهو يضرب بكل قوة في جســده في كل اتجاه محاولا اختراق الحرام لولا كثافته أو إلقاءه عنه لولا أن يثبته الآخرون عليه . وتسكن الحركة ثم تعود أشد ضراوة واصرارا فتعلو شتائم الروح الملعونة وأمرها بمغادرة ضحيته . بعد نحو عشر دقائق تسكت الاصوات وتسكن الحركات فيرفع الشيخ عبد الرازق الغطاء . فإذا بالرجل وقد بلله العرق الغزير وانحسر عنه الدخان الكثيف ولايزال فيه نفس يتردد . فيدعون له بالشفاء بعد أن يصبوا في فمه قدرا من الدهان .. بعد ساعات قد تطول وقد تقصر يأتي نبأ وفاته أو شفائه ولا يعود مشلولا أبدا . إن مات فالبقاء لله ولا راد لقضائه ، ولكن كيف يشفى؟ سر الشفاء في تلك المعركة الضارية التي دارت تحت الحرام بين قوى الحياة وأسباب الموت ، ففيها تجتمع وتتكثف كلُ قوى الحياة لمقاومة أسباب الموت ولا يكون اجتياح «الجلطة» التي سببت الشلل الا معركة عرضية من حرب منتصرة بين الجسم الحي وأسباب فنائه . كذلك يقول الذين يستفزون قوة الحياة للشفاء من الشلل بالصدمات الكهربائية .. على أي حال لا يحدث ذلك إلا نادرا .

فأهل القرية الذين يقضون حياتهم بدون حاجة إلى الرياضة لانهم عاملون أبدا مجهدون كلما عملوا ، لا يأكلون إلا إذا جاعوا وإذا أكلوا لا يشبعون ، قلما يمرون بتجربة مرض القلوب والشرايين والأوردة .. فلا يحسبون تلك أمراضا وينسبونها إلى الارواح الخبيثة .

أما «الحجامة» أو «الفصد» لاستخراج الدم الفاسد من الجسم خلال جروح سطحية تحدثها الأمواس فى الرأس أو الصدغين فليسا من الأدوية . انهما من مسكنات ألم الصداع الذى يلم بالرجال . أما النساء فلا حجامة ولا فصد حفظا لشعر الرأس ونضارة الوجه .

يبقى بعد ذلك أكثر الأمراض خطورة وخطرا ..

خطورة لأنه زلزال غير متوقع يهز أركان الأسرة الناشئة ذاتها ويهدد بتدميرها ، وخطرا لأنه يصيب ربة البيت فيجردها من مملكتها التى عاشت تحلم بها حتى تولتها ، ويسقط اعتبارها كإمرأة بين الرجال والنساء ، أنه العقم . العجز عن الانجاب . فليس التزاوج هو غاية الزواج فى القرية . إن غايته تكوين أسرة ، وليس التزاوج إلا وسيلة لذيذة تغرى الرجال

والنساء بالزواج لتحقيق غايته . والأسرة لا تتم تكوينا إلا بما يضاف الى الزوجين من أولاد بنين وبنات .. فإن انقضت ثلاث سنوات على الأكثر بدون أن يبدأ الزواج فى تحقيق غايته ينحدر الزوجان الى هوة مظلمة من الحياة الكئيبة لا تنتهى إلا بالانجاب أو اخلاء الزوجة مكانها لامرأة أخرى خصيبة .. ذلك لأن أحدا فى القرية من الرجال أو النساء لا يتصور أن يكون الرجل عقيما . وكيف يتصورون والرجل فى عافية ، والمرأة مواتية ، والماء يتدفق فى الآنية . وهم لا يعرفون إلا أن من ذلك الماء الدافق تصنع الاجنة فى الارحام . فإن طال الزمن ولم تنجب فهى المريضة افتراضا أو فرضا ، والعقم فى القرية مرض ، لأنه مثل كل الأمراض ، ظاهرة شاذة تعترض سنن الحياة السوية .

فى نضال بالغ النبل من أجل الحفاظ على الأسرة تدوخ الزوجة وأمها لفا على كاتبى الأحجبة التى تعيد الخصوبة ، أو تبطل السحر ، وطوافا على أضرحة أولياء الله الصالحين للدعاء والنذر والوعد بالوفاء أن تحقق الرجاء . وتترددان على مقابر «المساخيط» تلتمسان فى آبارها أثرا من عظام سكانها الاقدمين لتخطو عليه الزوجة سبع خطوات فقد قيل لها ان فى

ذلك الشفاء . وقد يحملها الخوف من اليأس على تناول ذلك الدواء البغيض . أن تبلع على الريق صباح يوم جمعة فرخا قبيحا بغير زغب فقس حديثا من بيضة طائر «الزرزور» الذى يبنى أعشاشه فى أشجار السنط .. تبلعه حيا ..

أو تقبل «الصوفة » ...

والصوفة اسم لطريقة عجيبة لما يسمى اليوم بالتلقيح الصناعي . فهى كرة صغيرة من الصوف المندوف مشبعة بسائل لزج . تعدها الداية وتدسها برفق فى رحم العقيم فى يوم محدد بين القروء . لا يعرف أحد سر الصوفة الا الداية التى ورثت سرها عن أمها الداية عن جدتها الداية منذ مالا يدرى أحد من القرون . ومن خصائص الأسرار ألا يحاول أحد كشفها وأن يكون حفظتها من الامناء . كثيرا ما تؤدى الصوفة إلى الحمل فى النهاية لتكون دليلا على أن الزوجة لم تكن هى المريضة منذ البداية . ولكنه دليل ينكره الرجال وتستنكره النساء . فيغلقون جميعا باب الريبة فيمن يكون والد المولود ، خاصة وأن الداية ذات الدراية تبدأ بالزوج جهـرا وقد لا تكتفى به سرا ، فقد يكون الوالد هو الزوج وقد لا يكون...

ولا يعوق شئ من هذه الفرحة الطليقة بالمولود يوم الختان.

(٨)

إذا جاء العصر ينعقد السامر فى الرهبة انعقادا بدون عقد. يتوافد الناس ويشاركون بغير دعوة . الأطفال على الأرض جالسون أمام المصاطب والمقاعد الخشبية (الدكك) المضافة وعلى هذه يجلس الكبار . وراء الكبار حلقة محيطة من النساء محجبات بالشقق السوداء .

الفصل الأول جولات حتى المغرب من مباراة «القلاوى » المسماة «التحطيب» .

الفصل الثانى عشاء لمن يريد (بوفيه مفتوح) من الثريد ولحم الجديان المسلوق .

الفصل الثالث : زفة العرب .

يقف رهط من الرجال صفا يواجه السامر . اكتافهم متلاصقة . وأمامهم حاديهم عوض الله حامل الطار الكبير . عوض الله يشدو بغناء من ملاحم القتال يصف فيه التحام الصفوف وصهيل الخيل وصليل السيوف ووعود النساء

للمقاتلين المنتصـرين بالغزل المكشوف ، ويمثل كل مقطع رقصا عنيفا أو رقصا خفيفا على ايقاع الطار . بينما يتمايل صف الرجال يمينا ويسارا على الايقاع ذاته وهم يغنون معا أغاني أخرى مقابلة لما غنى عوض الله ، فإذا توقف عوض الله وقف مواجها السامرين وأنشد أبياتا قليلة من شعر البادية القديم . ويتحدى من يقبل الى «فك» ما أنشد من أبيات . الى ترجمة كلمات الاجداد العرب الى لهجة القرية ليعرف من لا يعرف ماذا كان يقول الجدود . إنه اختبار صدق الانتماء الذى عليه يحرصون .. فيتبارون فكا . ويصحح لهم عوض الله فكها . أو يرقص لمن أثبت انتمـاءه رقصة الانتصار ، فتنطلق الزغاريد من النساء ويتمـايل بقوة صـف الرجال وهم يدقون الأرض بأرجـلهم الحافية ويغنون . وهكذا يمضى الليل وهم يرقصون ويتمايلون وينشدون ويتبارون فى فك ألغاز لغة جدودهم في رهبة مترية على ضوء مصابيح زيتية مخنـوقة الضوء . فلا يكاد أحد يـرى أحدا إلا شبحا ..

هنالك مسك الختام ...

ينطلق شبح أنثى غير محصنة من بين النساء ، ملفوفة فى دثار أسود الى حيث صف الرجال . وتجلس على الأرض أمام من تختاره . فيتوقف الجميع عن الرقص والقفز والغمز واللمز ويترقبون . على الذى اختارته الفتاة المجهولة أن ينشد لها موال غرام . لابد له من أن ينشد فكل من انضم الى صف الزفة قد توقع أن يحظى بهذا التكريم فأعد له عدته موالا محفوظا . يتقدم خطوة بارزا عن الآخرين ظاهرا للسامرين ثم ينشد مواله . فإذا فرغ عاد الى مكانه وعادت هى الى حيث كانت تزفها الزغاريد وأغانى وداع ووعود يتقنها عوض الله . ثم غناء جماعى قصير يهنئ فيه صف الرجال صفوتهم بشهادة الفتاة تلك المجهولة . وقد تندفع الى الساحة أخرى أو لا تندفع الى أن يرضى كل حاضرى الفرح أشواقا مختلفة بتعبيرات عدة ويباركون لصاحب الفرح ويشكرون عوض الله النصرانى على احيائه بعض تراث عروبتهم . ثم يعودون الى بيوتهم راضين .

تلك هى زفة العرب كما يسمونها فرح الاحتفاء بالذكور حين الطهور .

لا يعرف أحد من الذكور ، ولا يسأل ليعرف ، كيف يجرى ختان الفتيات .. المعروف فقط أنهن تتختن فى حجور الأمهات بمعرفة الدايات داخل الحجرات . متى ، أين ، كيف ، من أسئلة ممنوعة .. لا تنجسيا بل تقديسا .

(٩)

«فرعون » كلمة تعنى «البيت الكبير «أو» المائدة الكبيرة ولا تعنى التمساح كما قال استاذ اساتذة اللغة العربية أبو البركات بن الانبارى فى كتابه البيان فى غريب أعراب القرآن منذ أربعة عشر قرنا . حين اختارها ملوك مصر القدامى لقبا لمن يحكم مصر ، ربما على عهد الحاكم بيبى الثانى ، كانوا يعبرون بها عن ملكيته مصر أرضا وبشرا وانتاجا . ولم تكن تلك ملكية الاستعمال والاستغلال والتصرف والاستهلاك كما أصبحت دلالة الملكية الخاصة فى أوربا بعد قرون طويلة . كانت أقرب إلى ملكية حق الحفظ والتنظيم والادارة وللناس من بعد

هذا حق الانتفاع . وهو نظام لا موضوع ولا مصنوع بل صيغة للعلاقات الاجتماعية متسقة مع حقيقة أن الفرد المفرد المتفرد لم يوجد قط إلا تلك الفترة الرمزية التى كان فيها آدم وحيدا قبل أن يلتقى فى الجنة بحواء ، وإذا كان الخلق قد بدأ بأبى البشرية آدم فإن الخلق لم يكتمل إلا بحواء فأصبحا مجتمعا من ذكر وأنثى لم يلبثا أن تكاثرا فى الأرض . منذئذ والناس فى الأرض مجتمعات . أسر أو عشائر أو قبائل أو شعوب أو أمم تنظمها علاقات جمعية تقوم على حفظها وادارتها سلطة عادلة أو جائرة – كما قال على بن أبى طالب – وللناس فى ظلها حق الانتفاع . هكذا كانت الفردية ولم تزل كفرا بسنن الخلق بقدر ما هى نقض لأسس المجتمعات البشرية سواء أكانت تخريبيا أو تغريبيا .

أيا ما كان الأمر فإن اطلال القرية وأساطير الحياة فيها – قبل الغارة – تنبئ بأن أهلها كانوا يحيون حياة جمعية فى البيوت الكبيرة . لكل عائلة بيت يضيف اليه كل جيل حجرات وتختلط فيه الاجيال من الرجال والنساء والأولاد والاحفاد وما يملكون ويشارك بعضهم بعضا فيما به ينتفعون . يحفظ وحدتهم فيه وينظمها ويديرها «كبيــر العائلة» أو شيخها . ومع

أن تلك البيوت الكبيرة قد اندثرت وعاد المطرودون ، حين عادوا ، تنشئ الأسر من كل «بيت» مساكن متجاورة ومتلاصقة بها بيوت الأسر من كل عائلة ، إلا أن القيم الجمعية لنظام الحفظ والتنظيم والادارة قد بقيت راسخة في كل مسكن فآلت سلطة الحفظ والتنظيم فى كل أسرة إلى ربة البيت .

تترجم هندسة المساكن هذا الوضع المتميز الممتاز للمرأة . فكل مسكن ، أيا كان طوله أو عرضه هو فناء محاط بجدران عالية عازلة صماء . ذو باب متين من خشب السنط يغلق ويفتح من الداخل فقط ، ولا باب غيره . فلا يدخل إلى الفناء أحد ، أى أحد ، الا بأذن صاحبة الإذن داخله .يطل الباب على «الدرب» عند إحدى زوايا الفناء ، ولايكون أبداً فى وسط أحد أضلاعه حتى اذا ما انفتح فعلى حجرة يعزلها عن فناء المسكن جدار آخر ذو باب ثان يقابل الباب الأول . إنها «المقعد» ، حيث يستطيع رب البيت أن يأكل أو ينام أو يستقبل من يشاء على مقعد طويل من الطين ، مصطبة ، مستندة الى الجدار الداخلى بحيث يطل الجالس عليها على خارج البيت لا على فنائه . أيا ما كان يفعل رب البيت فى المقعد منفردا أو مع غيره فهو وهم

جميعا خارج البيت وان كانوا داخل جدرانه تماما كما كانت هندسة البيوت فى العصر الحجرى كما كشف عنها برنتون عام ١٩٢٨ . يفتح الباب الداخلي على «حوش» البيت وهو كامل فنائه إلا قليلا . الحوش مأوى الماشية والدواب والاغنام والماعز والدواجن حين تأوى كل تلك المخلوقات الى البيت عائدة من الغيطان أو الدروب أو المراعى مساء لتبيت فيه. ويقوم الزير والفرن وتابعها الكانون ملاصقة للجدار المقابل لمأوى البهائم . فيما بين المقعد والجدار الجنب من المسكن وملاصقة له تلك الحجرة الضيقة غير ذات النوافذ التى يسمونها «خزانة» . ولا يكاد الحوش يتسع بعد هذا ليوجد فيه أحد إلا عابرا الى أقصى الداخل . يصعد سلما من الطين يعلو بناء مغلقا ذا فتحة أدناه هو «الحاصل» ويصل السلم إلى حجرة منفردة يسمونها «الغرفة» أو الى حجرتين فهما «الرواق» . تطلان على سطح الحوش المسقوف فوق مأوى البهائم حيث تتراص «الصوامع» وينشر البلح . فوق الغرفة أو الرواق يخزن بوص القيضى . وهكذا لا تدخل فى حساب هندسة بيوت القرية حاجة الى أحد غير ربة البيت وبناتها الى الاقامة المستقرة فيه . أما

أولادها من الصبية ففى الدروب والرهبات متسع للقادرين على تخطى العتبات . وأما زوجها ففى المضايف والرهبات والغيطان مجتمع الرجال الذى ينتمى اليه ، فإن عاد فأراد ففى المقعد حيث يكون داخل بيته وخارجه معا. ومع ذلك فإنهما يلتقيان ، وإلا فمن أين كل أولئك الاطفال . ولكنه لقاء أقرب الى ذلك النظام المحكم للقاء ملكة النحل بمن يسهم معها فى حفظ النوع وامداد الخلية بالشغيلة ثم يغادر الخلية ولا يعود . على هذا الوجه يمكن وصف ربة البيت فى القرية بأنها ملكة إلا أنها قادرة على أن تحفظ لذاتها زوجها .

أما وصفها بأنها فرعونة ، أى مالكة البيت الكبير ، فقائم على أسس واقعية راسخة ، ذلك لأن كل ما تملكه الاسرة من مال أو مما هو ذو قيمة تحت يدها ، فهى خازنته وهى حارسته وهى المانحة منه ما تريد لمن تشاء ، بل هى وحدها التى تعرف على وجه التحديد ما هو وكم هو وأين هو من البيت ، إذ مال الاسرة هو ما جمع من الحقول حبوبا وثمارا وهذا قد حملته الدواب الى حيث أودع فى الحاصل أو فى الخزانة. ولا يفتح الحاصل أو الخزانة إلا باذنها . والماشية من جواميس

وأبقـــار وأغنام وماعز . والمرأة فى بيتـها هى الراعيـة الحـالبة الخاضة المنتجـة جبنا ودهانا ، المعبئة الجبن والدهان فى بلاليص محكمـة الغلق فى الخزانة المغلقة . أما الدواجـن من أوز وبط ودجاج وحمام فهى انتاجها من مفرختها الخاصة التى أنشأتها فى بيتها . وهى التى «تقيس» بأصبعها كل دجاجة مساء كل يوم لتعرف عن طريق «الكشف» المتوقع من البيض صباحا . فإن افتقدت فى الصباح بيضة أو أكثر قضت يومـهـا مفتشة بيتها باحثة عن أكلة البيض من القوارض والثعـابين ولا تهدأ حتى تطهره .

والمرأة فى بيتها هى العاجنة الخابزة الطابخة موزعة الغذاء على كل كائن حى فى بيتها من أول زوجها حتى «الكتاكيت» التى تغذيها بيدها البيض المسلوق الى أن تستطيع التقاط الحب . وإذ تضم فمها على قليل من الحبوب ثم تدفعه بلسانها فى منقار فرخ عاجز من الحمام فهى تغذيه وتنميه ولا تكله الى أمه أو أبيه . وكل هذه وجبات ذات مواقيت محسوبة ومقادير مقدرة لا تعرفها إلا المرأة .

أما رعاياها من بنى الانسان «فالبتاو» هو أصل الغذاء وكل ماعداه مضاف اليه . لا ينال من أصالته ما تحتفظ به كل امرأة فى «خزانتها» من دقيق القمح القليل . فذلك لا يتحول الى طعام إلا فى مناسبات محدودة . الاعياد ، والاضياف ، ووجبة يوم السوق . كما لا ينال من أصالة البتاو أن يؤكل منفردا بدون اضافة . وهو بعد خبز مصنوع من دقيق «القيضى» وهو دقيق قاتم البياض ذو رائحة نفاذة لا يستساغ خبزا إلا إذا أضيفت الى كل كيلة منه حفنة من دقيق «الحلبة» شديد المرارة . تضاف حبا وتطحن معه . يعجن الخليط فى أوعية من الفخار هى «المواجير» . ويترك كل ماجور بما فيه زمنا لا تعرف طوله الا المرأة . فحين يتمدد العجين في ماجور ويتشقق سطحه تشمه بأنفها وتعرف من مدى نفاذ رائحته إذا كان قد اختمر ، وتلقيه المرأة فى أتون الفرن قطعا متساويات بمغرفة من خشب تتحول فيها إلى أقراص متساوية . وينضج الخبز حين يصبح لونه كلون البن المطحون. فتخرجه سحبا بقضيب طويل من الحديد يسمونه «المحساس».

«والبتاو» فى البيت مثل البنك المركزى فى الدولة الحديثة ضابط الحياة الاقتصادية فيها انتاجا وتوزيعا واستهلاكا بما يحتكر اصداره من النفوذ أداة التداول . وكما أن الدولة لا تفلس إلا إذا أفلس بنكها المركزى فإن الأسرة فى القرية تبقى «مستورة» مادامت الخزانة عامرة بالبتاو . والمرأة هى محتكرة صنع البتاو فى مملكتها ومديرة حركته . وهى إدارة بالغة التعقيد دقيقة الحساب .

فربة المنزل تخبز «البتاو» فى يوم معلوم من كل أسبوع . إذ أنه يبدأ فى التعفن بعد انتاجه بأسبوع . وتعده عدا . وتودعه تلك الحجرة التى وراء المقعد المخصصة لتخزين البتاو وبلاليص المش والجبن والبلح والبصل والثوم والدهان ، وتغلقها تغليقا . ثم تتولى توزيع «البتاو» على المستهلكين يوما بعد يوم حتى نهاية الأسبوع .. للكلب ، أو لكل كلب بتاوة كل يوم . وعليه أن يحصل على باقى غذائه من أكوام القمامة أو فضلات الاحياء . ولكل طفل بتاوة كل وجبة . ولكل شاب كل وجبة بتاوتان . وللزوج ما يشبعه . وعدد احتياطى للاضياف من ذوى القربى تحسبه ربة البيت بخبرتها بعلاقات الأسرة الاجتماعية. وعدد آخر

للشحاذين الذين يطرقون أبواب البيوت من غير أهل القرية .
الشحاذون من كل قرية لا يشحذون فى قريتهم ولا فى القرى المجاورة فالشحاذة عار حتى لو أملتها الضرورة. وفى القرية تزال الضرورات بعيدا عن رقابة الأعين المتطفلة . وعدد ثالث لشراء البضائع الصغيرة التى تطوف بها نسوة بائعات جائلات يحملن مقاطف من الخوص فيها «ترمس» وحلوى وأبر وخيط وحلقان وعقود من الخرز الملون و«حنة» و«كحل» وما توصى به النساء ولا يطلبنه من الرجال حياء .. يؤخذ كل هذا مقايضة بالبتاو . فإذا ما انقضى الأسبوع يكون البتاو قد استهلك عينا واستهلك مبادلة بدون زيادة أو نقصان ، ويكون من مفاخر ربة البيت الأمية أن تحسب فى أول الأسبوع خطة انتاج البتاو وتوزيعه واستهلاكه حسابا لا يخطئ فى نهاية الأسبوع . ثم تعود فتأخذ من «الحاصل» حبوبا من القيضى بقدر ما يكفى الأسبوع التالى بتاوات معدودات لا تنقص ولا تزيد .

يؤكل البتاو أثر إخراجه من الفرن طريا سائغا . فإذا انقضى على اخراجه وقت يبدد ما اختزنه من حرارة أصبح لا يطاق طعما . فلا يؤكل إلا «مقمرا» تقمره ربة البيت فى رماد

النار الدافئ الذى يسمونه «دمسة» .. و«يبلعونه» أى يلتمســون سهولة بلعه - بغمس اللقمة منه فى ذاك اللبن المعتق بخميرة الحلبة والشطة والملح ، نفاذ الرائحة ، لزج البنية الذى يسمونه «مش» . ينفضــون ما يعلق باللقمة من ديدان فتنزلق سهلة فى البلعوم وحيدة أو مصحوبة بقضمة بصل أو ورقة فجل أو بلحة رطبة ، أما إذا جف «عيش القيضى» فهو كالفخار بلعه محال حتى لمن يستطيع قضمه . فإن غامر فانه قبل أن يصل الى المرئ يكون قد وخز البلعوم وربما أدماه . وأهل القرية لا يغامرون . يؤكل فتا فى سائل العدس الساخن .

لا يضاف إلى أصل ذاك الغذاء إلا صدف الغذاء من حشائش الأرض ، وصدف ولائم الأفراح ، وما تجود به مالكة البيت الكبير وفرعونته من فائض انتاجها من حين إلى حين . بيض لا مسلوق بل غارق فى الدهان . أو ديك مذبوح تطهيه بغير أوان مصحوب بشربة الملوخية الخضراء أو «الويكة» تقطــع ثم تغلى ثم تضــرب «بالمنباش» حتى تصبح سائلا تعلوه، مثل الملوخية ، طبقة عائمة من «الطشة » (كثير من الثوم المحمر فيما يغرقه من الدهان) أو زوج من أفراخ الحمام تضاعف

ربة البيت حجمه بأن تحشوه «بالفريك» . والفريك هو حب القمح الأخضر لا يزال غضا لينا يقطع ويجفف فى الفرن ثم يجرش ويدخر «لحشو» الحمـام . لا يزرعون فى القرية الارز ولايصنعون المكـرونة ، ولا يعرفون مالا يزرعون أو يصنعون .

وفى أيام التحاريق تكتسى الأرض رداء أخضر من الزرع وتكون محاصيل العام الدابر قد كادت تنفد من حواصل البيوت . فيأكلون نبات الحلبة قبل أن يثمر أو مثمرا مالم يجف. ويأكلون الفول الأخضر طازجا أو مسلوقا متبلا بالثوم . الثوم دائما ويسرفون فيما يضيفونه منه إلى الطعام ، أى طعام ، بل هو الذى يبث فى الطعام طعمـــه فيسـتطعمونه . لا أحد ، يستطيع بغير كثيـر من الثوم احتمال مذاق «الشلَوْلَوْ» . وتعد وجبة «الشلولو» لمن هم فى عجلة من أمورهم أو لمن لا يجدون غيرها طعاما «يبلعون» به البتاو . مسحوق نبات الملوخية الجاف يلقى فى ماء بارد ويضرب الى أن يصير خليطا لزجا كريه الطعم والرائحة ، فيسميه بعضهم «مش قطيطة» . يضاف اليه الملح والفلفل وكثير من الثوم ويغرف بلقم البتاو غرفا فليس أسـرع منه انحدارا إلى أمعاء الجائعين .

أما إذا كان فى الوقت متسع وفى النفوس صبر فهى وجبة «غرام» . ماشاء أهل المنزل مقدارا من حشائش تنبت بدون زرع فى مزارع البرسيم تسمى «قَرْى» . تحشر فى قدر مع قليل من الماء . ولا يزال الماء يغلى حتى تتماسك أعشابها فيلقى الملح والفلفل والثوم . ثم تنزح من القدر إلى طشت صغير . ويغرف كل صغير منها بيده ما يملأ يده . ويعصر ما غرف عصرا حتى يطرد أكثر الماء الذى يسيل من بين أصابعه عائدا الى الطشت ذاته . وتبقى فى يده كورة خضراء ذات نكهة مثيرة . يلقيها فى حلقة فتنحدر الى البلعوم لذيذة بدون عناء . كما يفعل عرب الشرق بأرز المنسف جمعا وعصرا وتكويرا وبلعا . الصغار الذين يعشقونها فيعصرونها فيلقفونها يسمونها «عصيرة» أما الكبار فلا يأكلونها ويسمونها «غـرام» . ربما كانت فى الأصل «غرامة» أى عقوبة.

يعوض النيل أهل القرية عن رزق الأرض بما يحمله الفيضان من الأسماك . حينما ينحسر الفيضان تكاد تكسو الأرض ، بالاضافة الى طين الغرين ، طبقة من الأسماك الصغيرة البيضاء يسمونها «قشر» . جيل فقس فى مرحلة

الغربة حول القرية ولم يعرف كيف يعود الى المجرى الذى جاءت منه الأمهات . ليس كأسماك الثعابين تلك التى تهاجر بالملايين، آلاف الملايين من أنهار الأرض جميعا حاملة بيضها فى بطونها عبر المحيطات ، الى أن تضعه فيفقس فى مكان معلوم من المحيط الاطلنطى بجوار شاطئ أمريكا الشرقى ، فتتجه صغار الثعابين عائدة عبر المحيطات بدون الأمهات إلى الانهار التى جاءت منها الامهات ، لا يخطئ واحد منها منبعه ولا يتوه . ولله فى خلقه شئون لا تزال أسرارا . مشكلة صغار السمك فى القرية أنها لا تعرف كيف تعود إلى مجرى النيل متخطية كل تلك الجسور والسحاحير والسدود التى أنشأها فى طريق عودتها المسئولون عن تنظيم الرى والصرف . فتتراكم محبوسة فى الحياض والمصارف والماء ينصرف عنها عائدا إلى مجراه حتى تكاد تختنق من الهواء . أهل القرية لا يعانون فى اصطياد تلك الأسماك . إنهم يجمعونها بدون عناء . ويتفرغ الناس فى نهاية موسم الفيضان نحو أسبوعين لجمعها . فتتفرغ ربات البيوت لاخلاء أمعائها وتنظيفها ويبالغن فى هذا ويتنافسن ، ثم تجهيـزها لتؤكل بدون حساب .

صباحا ومســاء وما بينهما مشوية فى الأفران أو مقلية فى الدهان . أهل القرى لا يســتعملون الزيت ويعتبـرون استعماله فضحا لفقر الأسـرة من الماشية فيكتمون استعماله إذا ما اضطروا اليه . وما يستعملونه غير مضطرين إلا بأن تغلى ربة البيت فيه كثيرا من الثوم بدون ملح أو فلفل ، ثم تصفيه وتحتفظ به فى قارورة تأخذ منها بريشة طائر نقطا معدودات تغطى بها أفواه الجروح المتقيحة فهو دواء يسمونه «كَرْفه» .

السمك أكثر من أن تستهلكه القرية ولو أكلته ليل نهار . تفيض منه أطنان فتنشغل النساء بطرح أمعائه وغسل خياشيمه ثم «تخليله» فى محلول الملح المركز داخل البلاليص وتودعه «الخزانة» الى حين . تلك هى «الملوحة» أجدى المأكولات فى «تبليع » العيش القيضى وألذها طعما حين ينضجها الملح فى موسم البصل الأخضر . وحين يعود إلى القرية واحد من الشاردين إلى البحيرة – وهى العاصمة وكل ما يليها شمالا من بلاد – فيصف لأهلها أنهم هناك يدفنون السمك بأمعائه وما فيها فى جوف الملح الناشف حتى يتعفن ثم يأكلونه ويسمونه «فسيخا» ، يسألونه أولا أن يحلف أنه من الصادقين . فإن

صدق تقرف النساء ويبصق الرجال ويعجبون لبعض خلق الله يأكلون السمك بأمعائه . هذا وهم لا يتنفسون إلا ريحا زفرة لعدة أسابيع تنفثها أسماك متراكمة بدأ تعفنها منذ أن بدا انصراف مياه النهر عنها . على أى حال فحين ينقضى الفيضان بشره وخيره تخرج الأسماك من قائمة طعام أهل القرية وتبقى الملوحة تشد شهوة الجائعين . ولكن الملوحة فى البلاليص ، والبلاليص فى الخزانة ، والخزانة مغلقة ، ومفتاح غلقتها لدى ربة المنزل التى تدخر الملوحة كغذاء احتياطى إذا ما نفد الجبن والمش طبقا لخطتها فى ادارة مملكتها . فيلجأ الغلمان والصبية الى اصطياد الاسماك من الترع بالسنانير و «سنارة» القرية مثل كل السنانير . التى يستعملها الآخرون ولكنها تختلف فى «تكنيك» استعمالها . أنها بدون «عوامة» .. غلمان القرية وصبيانها لا يستعينون بعوامة لتنبههم الى مناورات السمكة مع الطعم تحت الماء . أنهم يحسون تلك المناورات ويفهمون دلالتها مما يصل إلى أيديهم من ذبذبات عود السنارة المنقولة اليها من اهتزازات خيطها الدقيق . وهم فى هذا ماهرون.

ويفضـل أهل القرية من بين الاسماك لحم «القرموط» . ذلك السمك أسود اللون طويل الشـوارب . يسـمونه «الحوت» . ولا يسمونه «قرموطا» ، إلا نادرا .. لم يتأثروا بقرون الحكم الفاطمى ولم تحفظ ذاكرتهم شيئا من حكاية القرموط والحاكم بأمر الله الفاطمى . يحكى أنه سأل لماذا لا يرد الى القاهرة ما يكفيها شـربا وزرعا من ميـاه النيل فقيل لأن مجارى المياه اليها قد كاد يسـدها تكاثر نبات ورد النيـل . قال : ولماذا تكاثر .. قالوا لأن الناس يأكلون حوت السمك أكلا لما ، وهو الذى يتغذى بورد النيل . أفتى دعاة الشيعة فى اجتماعات الدعاية التى كانت تعقد فى المساجد كل يوم ثلاثاء بأن الحوت سمك نجس لا يمسه المطهرون ، وقد خصه الخالق باللون الأسود ليكون طعاما «خاصا » للقرامطة الكافرين . وأطلقوا عليه «القرموط» لتأكيد الفتوى . وقد كان . كف أهـل القاهـرة عن أكل «القرمـوط» ولا يزالون فسال الماء إلى القاهرة كما أراد الحاكم بأمر الله . ولم تبلغ الدعاية أهل الصعيد فلا يزالون يفضلون لحم القراميط ويسـمونها الحيتان . وهى فـرائس سـهلة للصائدين .

(١٠)

لا يخرج عن ملك المرأة ولا عليه إلا من خارجه . أولئك السفهاء من الرجال العاطلين المتكئين على المصاطب في الرهبات الذين يكثر بينهم الحديث ولا يكفون عن تدخين «الجوزة» يحشون أحجارها الفخارية بمفروم الطباق بعد أن يشبع عسلا أسود . جمرات النار تحرق الطباق وتحوله الى دخان ذى رائحة زكية . يمتصه حامل الجوزة فإذا هو ذو نكهة شهية بعد أن يكون قد مر بمياه الجوزة النقية . وتنتقل الغابة من فم إلى فم حتى يحترق الطباق فيستبدلون به طباقا «معسل» لم تمسسه نار ولا يكفون . ثم الشاى يغلونه حتى يصير حبرا مرا فيصبون فيه السكر حتى يصير عسلا حلوا . ويرشفونه على مهل بشلاليفهم التى تسمى فى المدن «شفاههم» ويستقبلونه مصا فى خشومهم التى تسمى أفواههم، بصوت ممدود مسموع . ولا يدفعون لأى من هذا

ثمنا . إذ أن كل هذا يباع نسيئة فى دكان محمود أبو الحسن الذى أنشأه بعد عودته من الأزهر كما ذهب اليه إلا «فك الخط». وهو كاف ليفرد لكل شـــار منهم ورقة يقيـد فيها ما شاء اثباتا لما شاء الرجال فى عالمهم أن يشتروه الى أن يأتى يوم السوق . والزوجات الملكات قلقات من أن يكتشفن حين يجئ يوم السوق كم هم سفهاء أولئك الرجال الذين يأخذون من «قوت العيال» ثمن ما يشترونه فيحرقونه فيصير دخانا أو يغلونه فيصير شايا . ذلك لأن اغتراف قدر من الحبوب هو المصدر الأساسى للحصول على النقود إذا ما بيع فى السوق.

لكل قرية سوقها فى يوم معلوم من أيام الأسبوع . ولما كانت القرى متجاورة فإن أيام الأسبوع كلها أسواق مسماة بغير دلالتها الحقيقية كأماكن ومواقيت التقاء للبيع والشراء وتبادل البضائع . تلك أسواق البنادر والقرى الكبيرة . سوق البدارى يوم الاثنين . وسوق طما يوم الاربعاء . وسوق صدفا يوم الأحد . فى تلك الأسواق تباع وتشترى المحاصيل والمواشى والخضراوات وفيها أقمشة سوداء للمتزوجات الأرامل، وأقمشة مزوقة للزوجات غير الأرامل والبنات وفيها

عقود من خرز ومناديل ملونة وصابون معطر « بمستكه» ولبان «دكر» وفيها ما تحتاجه النساء من أحذية «كندرة» سوداء من جلد الماعز كالقوارب الصغيرة ، وقطع من النسيج الثقيل تحمله المرأة على رأسها كخيمة تحتجب تحتها إذا ما اضطرت الى الخروج الى الطريق ويسمونها «الشقة» ، أشد سوادا من شقتها التى اشتريت لها منذ ثلاثة أعوام . وفيها وسطاء من أهل البندر بين البائعين والمشترين يسمونهم «النخاسون» من بقايا ذكريات تاريخ قديم كانوا فيها يبيعون ويشترون الجوارى والغلمان . وفيها أشياء أخرى تشبع أشواق المرأة ، فلا تحرص ربة البيت كثيرا على قوت العيال بعض أيام الأسواق فيسمحن لازواجهن متصنعات التضرر بأن يغرفوا من مال الأسرة ما يزعمون أن بيعه لازم لشراء ما طلبن بالاضافة الى ما يطلبه أبو الحسن . بعد العودة من السوق يدور فيما بين الزوجين حساب أمين ينتهى بانتقال ما فاض من نقود الى يد ربة البيت . لا يحمل الرجال نقودا فى القرية . تقول المرأة خشية أن تضيع .

أما اليوم الذى يسمى سوق القرية فهو السبت . لا تباع فيه بضاعة ولا تستبدل ولا تشترى ومع ذلك فهو يوم عظيم .

إذ يوم السوق هو يوم اللحم والمرق والفطير . فيه يبتهج الأطفال ويستعجلون مغرب الشمس حيث يأكلون وجبة الأسبوع من اللحم والمرق والفطير . اللحم قسمة ونصيب . ما أن ينتصف يوم السوق حتى تكون كل جماعة من أهل القرية قد اشتركت فى شراء ذبيح جدى من الماعز . يفحصه كل شريك حيا ليؤكد للآخرين أنه خبير فى لحم الجديان . ثم يذبحوه . يأخذ من يجزره جلده أجرا فهو الجزاء لمن يقطع ما تبقى أكواما أثمانها متساوية يضم كل كوم قطعة من كل عضو ذى اسم من أعضاء الذبيحة . فلا يحرم شار مما قد يشتهيه من لحم أو عظم أو كرشه أو حبل قصير من الامعاء الدقيقة . ويجنب الجزار كوما من اللحم الخالص . ذاك تقليد . حتى إذا ما حضر «العمدة» سلم ثم وقف فيقول الجزار ما رأيك يا عمدة فى هذا اللحم.ويقدم اليه اللحم الخالص . فيمتدحه ويشيد بالجزار ويدعو للشركاء بالهناء والشفاء ثم يطلب ما كان قد اشتراه ودفع ثمنه . ولا يأخذه إلا بعد أن يشترك فى الاقتراع مثل الأخرين ، ولكنه قبل أن يحمل نصيبه يكون الجزار قد أضاف اليه ما سبق أن جنبه ، والآخرون يتغافلون ، نعم ذاك تقليد . فلا العمدة فى حاجة الى ما أخذ ، ولا الجزار فى

حاجة الى أن يعطى ، ولا الآخرون فى حاجة الى اصطناع الغفلة عما يعرفون . لعله من ذكريات ما كان كهنة الفرعون يحصلون عليه عينا من المحاصيل .

إذا عاد الرجل إلى منزله بما حمل تكون ربة البيت قد أوقدت الفرن . ويكون الكانون قد اشتعل حطبه . وهى ، ربة البيت ، تخبز وتطبخ فى الموقدين اللصيقين . على الكانون آنية من فخار عريضة القاعدة ضيقة الفوهة يسمونها «برام» . البرام ملئ حتى حافته بالبصل المخروط . البصل غارق حتى رأسه فى الدهان . ربة البيت تدق البصل بأداة ذات ثقل خشبى مربع يسمونه «مفراك» . المفراك من خشب السنط . ولا تزال ربة البيت تدق دقا هينا موزعا على قاعدة البرام ، والدهان يغلى ، وهى تدق ، والدهان يغلى حتى يتحول البصل الى كورة من العجين الأحمر ، هنالك تلقى اللحم المغسول بما هو عالق به من ماء فى البرام وتخلطه بعجينة البصل . وبعد وقت معلوم تضيف الى الخليط قدرا من الملح والفلفل وقليلا من الماء وتتركه على الكانون وقد هدأت النار . خلال ذاك الوقت المعلوم تكون ربة البيت قد صنعت من دقيق القمح المحفوظ فى الخزانة بعصاه خشبية ملساء اسمها «نشابة» فطائر رقاقا مستديرة ما أن تقذف بها فى جوف الفرن حتى تخرجها

وتسحبها كما تسحب البتاو بقضيب من الحديد ذى نهاية مستعرضة منثنية يسمونه «المحساس» ، فتكون بذلك قد أعدت أشهى الوجبات وأغلاها . لحم ومرق وفطير . تؤكل فى العشاء بعد العشاء ككل الوجبات الأساسية فى كل يوم .

يتعشى الرجل مع أفراد أسرته فى المقعد إلا إمرأته . الزوجات لا يأكلن مع الازواج فى القرية أمام «الأولاد» . لا يمنعن ولكن يمتنعن . إنها تحمل اليهم ما يأكلون . توزع الفطائر وتغرف المرق من البرام الى اللواحيق . وتضع اللحم كله فيما يبدو أمام الزوج فى لحوق . حتى اذا ما فرغ المرق والفطير دس الاب فى يد كل واحد من الأسرة قطعة من اللحم ويأكل منه ما يشاء . ولا يترك شيئا للواقفة تشرف على المائدة ثم يخرج الى الرهبة أو المنضرة ليقضى مع الرجال سهرة من سهرات الشبعانين الى أن يعود الى منزله فى آخر الليل فيجد الأطفال نائمين متخمين وزوجته يقظة نشطة فيأكلان معا وجبة أخرى كانت المرأة قد احتجزت لحمها ومرقها وفطيرها .

قبل صلاة الفجر تستقبل مياه الترعة الجارية أفواجا من الرجال عراة يتطهرون ثم يصلون الفجر فى الخلاء ويحمدون الله على نعمائه ويعودون فقراء الى أن يأتى يوم السوق مرة أخرى .

(١١)

تملك الزوجة ، ربة البيت ، وحدها كل الأجوبة الروحية والعاطفية والمادية على أسئلة الرجل ، الزوج ، وهى بعد ، التى قدمت حجر الأساس الاقتصادى لبيت الزوجية . يعد العريس غرفته ففيها أثاث من حصير ولحافين من القطن وصندوق مزوق من الخشب يسمونه «سحارة» . وثبت فى ركن الغرفة حبلا لتضع العروس عليه ملابسها حين تأتى الى بيتها. ويقدم والده الى والدها مهرا يتحول فورا الى قطع من الذهب والفضة. حلق فى الاذن ، وخزام فى الأنف ، وكردان فى الرقبة ، وأساور فى اليدين ، وحجل «خلخال» ثقيل من الفضة فى القدمين . بعد أقل من شهر يحمل الزوج ذاك «المصاغ» من الذهب والفضة الى سوق الاربعاء ، فى طما ، ويبيعه ، ويشترى بثمنة عجله (بقرة صغيرة) فتكتمل أسس بناء البيت الجديد مثلث الاركان : الزوجة والزوج والبقرة . وتوزع أدوار البناء . فلا تلبث البقرة أن تلد ، وبه يضاف اللبن والجبن والدهان ، ولا يلبث الزوج أن يقدم الى زوجته عائد عمله فى الغيطان ، وتتكاثر المخلوقات والموجودات فى البيت تكاثرا تحفظه وتديره

المرأة ، ربة البيت ، ولها فيه فضلان ، فضل الادارة وفضل التمويل ولزوجها فضل العمل . فلا ينكر عليها أحد بعد هذا أنها ملكة البيت وما فيه . وهى إذ تستيقظ قبل الفجر تحمل بلاصها ذاهبة آيبة مرات عدة بين المنزل والبئر لتملأ الأزيار ، وهى إذ تزحف على الأرض كانسة الأرض بسباطة جافة وهى إذ تحلب البقرة وهى إذ تزيح من تحت البهائم روثها حتى يحمل الى الغيط لتسميد الزرع ، أو لتصنع منه أقراصا للوقود تسمى «جلة» وهى إذ تهيئ لزوجها افطارا قبل أن يستيقظ ليبدأ يوم عمله ، وهى إذ تحمل اليه وجبة الغذاء وسط المزارع وتعود ، وهى إذ تحول اللبن الى جبن ومش ودهان ، وهى إذ تخزن وتحرس كل ذى قيمة فى الخزانة والحواصل والصوامع، لا تخدم أحداً ، ولا زوجها ، وإنما تدير مملكتها فى بيتها وتعد فيه كل الأجوبة الروحية والعاطفية والمادية على أسئلة الرجل الزوج والأولاد من بنين وبنات .

الزوجة فى القرية لا «تحب» ولا «تعشق» زوجها . تلك وأمثالها أوصاف أدنى بكثير من تلك العلاقة بين الزوجين . أدنى وصف إلى حقيقتها أنها وحدة مصير .. لا بل وحدة

وجود . فهما لا يلتقيان منفردين إلا نادرا ، وإن تحادثا فلا يهزران ، ولا يتلامسان غزلا ، ولا يتغازلان حديثا ، ولا يعرفان عادة القبل على الشفاه ، ولا يتعانقان إذا تقابلا بعد غياب ، ولا يفقدان فى كل الظروف الوقار والتوقير والحياء ، ولا تنادى المرأة زوجها باسمه ولا يناديها باسمها إلا إذا كانا منفردين . وأن تجادلا فصيغة النداء تدل على مدى الاتفاق والاختلاف والتودد . إن قالت له «يا خوى » فهى متفقة ، وان نادته « يا ولد عمى » فهى تتودد ، وإن قالت له « يا ولد الناس» فهى غاضبة ، وتعبير «ولد الناس » هو الذى كان يطلق على أولاد المصريات من أزواجهن المماليك حيث لا يرث الاولاد الامارة تحقيرا لأمهاتهم . الزوجة فى القرية لا تعرف هذا ، ولكنها تستعمل التعبير احتجاجا غاضبا على أن زوجها لا يعاملها كأخته أو كابنة عمه بل كغريبة عنه . وهو يعلم وهى تعلم أن الكلمة الأخيرة ستكون لها حين يصل الخلاف بينهما الى حد الغضب . فالزوجة تعرف وزوجها يعرف أنها إن غضبت فسيشقى . ستظل كل اسئلته فى بيته بدون أجوبة .

والغضب يعنى أن تغادر بيتها الى بيت أهلها . يخسر هو

كل شئ ولا تخسر هى شيئا ، فالنساء فى القرية يرثن ولا يورثن . لها نصيبها الشرعى فيما تركه أبواها ، ولكنها لا تنقله الى بيتها . يبقى بين يدى أخوتها ويقدمون اليها عائده كلما كان له عائد ، حتى لا تتحرج من أن تعود إلى أهلها متى شاءت ولا يكون لزوجات أخوتها سبب للضيق بها . فالأمر فيما بينها وبين زوجها مباراة فى الصبر على الفرقة . بضعة أيام ويحس الزوج بالضياع فى منزله فهو لا يعرف كم فى الحاصل من محصول . ولا يعرف أين مفتاح الخزانة ، ولا يعرف ما فيها ، ولا يعرف كيف يحمل البلاص على رأسه لينزح من البئر الماء الكافى لملء الازيار . ولا يعرف عدد البتاو وكيفية توزيعه . ولا يعرف كيف يحلب البقرة وكيف يخض اللبن وكيف يصنع الجبن فى ذاك الحصير من الأعواد الذى يسمونه «الشندة» ولا كم يوما يبقى الجبن فى «الشندة» قبل أن يقطع ويتبل بالملح ، ولا كيف «يقيس» الدجاج ، ولا أين يضع الدجاج بيضه ، ولا كيف يرق الفطير ويخرط البصل حتى لو عرف كيف يحصل على اللحم لوجبة السوق ، ولا يعرف سببا لما تدعيه البنات من ادعاء الجهل بأداء ما تؤديه الامهات الغاضبات . ولو عرفَ لبقى فى

المنزل وكف عن العمل فى الغيط وفقد محصول العام وخرب البيت . لابد أن تعود الى البيت ربته لتستمر الحياة . وحبذا لو عادت قبل يوم السوق . ويتدخل الأهل فى انهاء الخلاف وتعود الى بيتها بشروطها وكأن شيئا لم يحدث . فلا خصومة ولا قطيعة ولا هجر ولا عدوان فى منزل الزوجية الذى يضمهما بميثاق متين من الشعور بوحدة المصير الذى يهونون فى المدن من شأنه فيسمونه «حبا» ..

لا يعنى هذا أن المرأة فى القرية لا تعرف الحب . بالعكس إنها تعرفه عاطفة متأججة منذ أن بلغت مبلغ النساء . كل ما فى الأمر أنها أحبت حتى الوله وعشقت بكل كيانها الزوج بصفته وليس شخصا بعينه . لا تزال منذئذ تحب وتشتهى وتحلم بعالم مركب من عناصر كثيرة ، هو عالم بيتها الذى تكون فيه مالكة كل ما فيه . تحب اليوم الذى تترك جزءا من شعر مقدم رأسها يتدلى على صدغيها علامة الزواج ، وبدلا من الضفيرتين عشرون ضفيرة دقيقة تتدلى خلف رأسها مشدودة الى أسفله بما يماثلها عددا من ضفائر من خيوط الحرير الأحمر المجدولة يسمونها «رشرش» . تحب يوم الحنة .

تحب الانتقال الى-غرفة الزوجية تحيط بها الامهات والأخوات والقريبات من الفتيات وهن يقدمن اليها التهانى ويباركنها ويزغردن لها . ويغنين . تحب رائحة البخور المنبعثة من قلتين مزوقتين وطعم القرنفل فى مائهما . تحب ملابسها الملونة وقد رصتها على الحبل بعد أن كانت قد قضت عمرها تجمعها قطعة قطعة فى انتظار يوم زفافها . تحب المرآة ذات الاطار المذهب المعلقة على الحائط . تحب صورتها فى المرآة وقد غطت رأسها بشال حريرى أحمر ذى خطوط ذهبية عريضة .. تحب ما فى أذنها وأنفها وحول رقبتها ورسغيها وخديها من «مصاغ» من الذهب والفضة هو مهرها . أول ما امتلكت فى حياتها . وتحب قلق انتظار دخول عريسها غرفتها ليدخل بها. ولولا الحياء لدربت حنجرتها على صرخة الدخول التى لابد أن يسمعها الجيران وجيرانهم . ويدخل العريس الغرفة فيخرج منها كل من فيها إلا العروس والداية . العريس هو الأكثر اضطرابا لا يكاد يعرف ماذا يفعل لولا أن الداية ترشده . وحين تصرخ العروس يكون قد فض بكارتها بأصبعيه السبابة والوسطى ملفوفتين بمنديل أبيض جديد قد حمل آثار دم

عروسه . فيهدأ ويزايله القلق . لابد إذن من آثار الدماء حتى لو كان غشـــاء بكارة العروس مما يصفــه الأطباء بأنه «هلالى» لا يدمى عند الدخول . والبركة فى الداية التى تكون قد أعدت كل شئ ولم يبق للعريس إلا اللمسة الأخيرة التى تبرر صرخة الدخول المدوية . قبل أن يتلاشى دوى الصرخة يكون العريس قد غادر الغرفة رافعا يده بمنـديل ملطخ بالدماء وتكون الزغاريد وأصوات كثيرة مختلطة قد استقبلته خارجا من البيت الى المضيفة ليتقبل التهانى . وبعد التهانى وليمة للمدعوين . وبعد الوليمة «المولد» ينشد خلاله الشيخ أحمد الفراسى وبطانته قصـــائده فى مدح الرســول ويحيط به سامر يملأ الرهبة . والعريس قاعد وســـط أنداده وأصدقائه يحتسى أكواب الشاى داكن اللون مثل لون الحنة فى كفيه والعروس تنتظر فاذا عاد اليها أخيرا مرهقا لا ينتظر وتقاوم هى كما أوصتها أمها مقــاومة عنيدة ، حتى لا يتـوهـم أحد بأن لديها «فكـرة» عما سـيحدث فتذهب ظنونه الى التســاؤل عن مصــدر تلك «الفكـرة» وهل يمكـن أن يكون مصدرها «خبرة» . المقاومة العنيدة تنفى الاوهام والظنون . ولكنها ترهق العريس المرهق

أصلا والذى يصر على أن يكون الزواج اغتصابا كما كان فى عصور البداوة البشرية . فى النهاية لابد مما ليس منـه بد . أن تكف العروس عن المقاومة . ولقد تولت الطقوس وضـع علامـة الاستسـلام ووقته . إنها «التسليمة» . والتسـليمة مبلغ من النقود ، لا يهم عدده ، يدسه الزوج على مرأى من الزوجة تحت وسادتها فتستسلم . إنها رمز فشل القوة فى اغتصاب عروسه ولو كان المغتصب زوجها . فتنقل الطقوس العروسين الى مرحلة الشراء فى تاريخ البشرية . وتتخذ من «التسليمة» ولو كانت خمسة قروش مصدرا من أعماق التاريخ لحق الزوجين فى التزاوج .

كثيرا ما يكون من آثار الارهاق الجسدى والعصبى والنفسى وتهيب الفشل أن يفشل الزوج فى أولى لياليه . ولما كان هذا يحدث كثيرا فلا أحد يجهل سببه . الزوج «مربوط» . الربط نوع من السحر يقوم به بعض الاشرار من الفقهاء ليفرقوا بين الرجل وزوجه فى مقابل أجر يدفعه صاحب المصلحة . وصاحب المصلحة هو فلان أو فلان من شباب القرية كان يتمنى أن يتزوج العروس ولكن العريس سبقه اليها .

يكتب السحر فى زوايا نجمة سداسية هى نجمة داوود . حروفا متفرقة لا تعنى شيئا . ثم تكتب تحتها كلمات وجمل وأدعية وتعاويذ مأخوذة من «باب السحر» في مؤلف الامام جلال الدين السيوطى . وتكون من آثار هذا السحر المؤكدة ان تكاد أم العروس تجن قلقا على مصير ابنتها ، فتسعى الى المشايخ وتنذر لاولياء الله الصالحين وترش غرفة ابنتها بماء ذابت فيه كتابات كانت فى اناء ، وتدس فى أركان الغرفة احجبة كتبها أخصائيون فى فك السحر . فإن طالت الازمة يستدعون سرا امرأة من «طما» لم تعجز أبدا عن فك ما هو مربوط وتتقاضى فى مقابل ذلك أجرا كبيرا . تحضر فتكرم خفية . وتسر الى الأم بأن تستضيف ابنتها فى بيتها ليلة ، وتترك لها أمر العريس ، وتختلى بالعريس ليلة فى سحابة من البخور . ثم تعود الى بلدها وقد أعادت الى العريس ثقته برجولته وحررته من أوهام السحر بفنون من السحر تتقنها ولا يعرفها أحد إلا العرسان الذين لو أفشوا سرها عادوا مربوطين . فيصدقون ويكتمون .

ثم يتفجر كيان الزوجة كله حبا حين تشترى بثمن المهر بقرة، ويفيض الحب حتى يغرق البيت والبقرة والبهائم

والمحاصيل والفرن والكانون والزير والزوج ، الزوج الذى أحبته رجلا فى اطار البيت . وحين يتحدد شخص الزوج يتلقى الشخص فيض الحب الذى ادخرته للزوج بدون افتعال ولا انكار ولا تمرد على وحدة الوجود التى بدأ استدعاؤها وجدانيا منذ ما قبل الزواج . فإذا ما اختبرت الأيام تلك الوحدة بالمحن تكشف المحن عن صلابة علاقة الزوجين على وجه يعجز غير أهل القرى فهمه . فالزوجة منذ الزواج مع زوجها فى انتمائه الى عائلته وانحيازها الى قبيلتها الجديدة ضد قبيلتها الأولى حتى لو بلغ الصراع بين العائلتين حد القتل والثأر . أنها تثأر من أخيها لو قتل زوجها . والواقع أن ذلك الانحياز جزء من تكوين العالم الذى تحبه الفتاة وتعشقه قبل الزواج . تزكيه المساواة فى المستوى الاقتصادى وفى الجذور بين العائلات ... فحيث لا تملك أية عائلة أرضا فسيحة تميزها عن غيرها ، أو تخشى تفتيتها بالزواج من خارج العائلة ، لم يعد الزواج من ابن العم حرصا على وحدة الثروة جزءا من صورة الزواج التى تنسجها الفتاة من مشاعرها وتحبها . ولم يعد الازواج حريصين على أن تحمل اليهم الزوجات ميراثهن التافه فلا يتبعها الى زوجها .

وبقى عامل محرك لاتجاهات مشروع الزواج المرتقب ، أن يتم بين عائلتين تنتقل الزوجة على أثره من قبيلة الى قبيلة تاركة الأولى منحازة الى الثانية فى السراء والضراء . وذلك لأن إنشاء بيت جديد خاص بالزوجة هو الركن الجوهرى من أحلام مستقبلها إنه الزواج المحبوب فعلا . وهو لا يكون جديدا ان كان واحدا من البيوت المتجاورة التى يقيم فيها أولاد أعمامها . فتلك بيوت نشأت فيها ودرجت فى أحواشها وألفتها فلا تشبع بها الشوق الى بيت جديد خاص بها . وتعرف الأمهات ويعرف الآباء تلك الأشواق الى خلق جديد فيتحقق للفتاة الانتقال الى انتماء جديد الى عائلة أخرى. فتجسد انتماءها انحيازا الى عائلة زوجها تعبيرا عن حبها الذى سبق ذلك الانتماء بسنين إذا ما اختبرت المحن الطارئة صدق الانتماء الذى يدعم وحدة وجود الزوجين . أما بالنسبة الى الزوج فلا يقال عنه أن بيته قد خرب ، ولا يتحدثون عن خراب البيوت إلا فى حالتين : إن ماتت الزوجة أو طلقت الزوجة . أما الموت فهو قضاء الله ولا راد لقضائه ، أما الطلاق فهو نادر ندرة خراب بيت الرجل

بارادته . أما تعدد الزوجات فهو أكثر ندرة فلا أحد فى القرية يطيق تعدد البيوت إلا أن تكون زوجة عقيما فتختار له من يتزوجها لتنضم إلى مملكتها . كما اختارت سارة السيدة هاجر زوجا لابراهيم . وحين تلد ولدا تبدأ اجراءات بالغة الرقة والاسى لانتقال العرش الى الزوجة الجديدة . ولا تطرد أم الولد من البيت كما طردت سارة هاجر أم اسماعيل ، بل تصطنع دور أمها حتى تصبح هى أما فتكتفى بدور الأخت .

(١٢)

فى يوم من الأيام تسر الأم إلى ابنتها بأن فلانة أمرأة فلان من عائلة كذا ستأتى لتخطبها لولدها فلان . وهكذا تبدأ طقوس الزواج فى القرية على عكس ما يعتقد غير أهل القرى، بعرض زوج المستقبل اسما ونسبا وعائلة علي الفتاة أولا . فإن سكتت فقد رضيت وتستمر الطقوس . وأن عبرت عن رفضها بصيغ غير متمردة مثل «وماله كل شئ قسمة ونصيب» تفهم

الوالدة أن فى خيال ابنتها فتى آخر تود لو تقدم لخطبتها .
ويدور بينهما حديث حميم قد يستغرق أياما . موضوع ذلك الحديث الحميم بين الأم وابنتها الشابة عالم آخر من المشاعر والعواطف والرؤى الذى يعيش فيه الشباب فى كل العصور . كل ما يميزه فى القرية أنه مستور فهو أقرب فى نفس كل شاب وشابه الى أحلام اليقظة التى تضطرم فيها عواطف حارة يؤججها «دعاء الكروان» كما أسماه عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين فى قصته الخالدة . ولكنهم لا يسمونه «حبا» ولا «هوى» ولا «غراما» ولا «عشقا» . الواقع من أمر القرية أنهم يطلقون كلمة الحب بمعنى المودة . فهى تتسع للدلالة على عاطفة الحب بين الرجل والمرأة كما تدل على علاقة المودة بين الرجال والنساء عامة وبين الرجال فيما بينهم والنساء فيما بينهن . فإذا استمعت ثم إلى نجوى البنت وأمها فقد تسمع قول البنت أنها تحب ابن فلان ، أو قول الأم أن فلانة التى تريد خطبتك تؤكد أن ابنها يحبك ، ولا يكون لكلمة الحب فى الحالتين دلالة خاصة على ما يكون بين الذكر والانثى من

تعاطف وحنين ورغبة فى الامتلاك . وقد يكون ولكن مستتر ، حياء ، بالدلالة العامة .

ذلك لأن القرية مجتمع صغير . يعرف كل فرد فيه أى فرد فيه . والأولاد والبنات يحيون فى الدروب ، وفى رعى الماعز ، وذكور «المالطى» (الديوك الرومى) حياة مختلطة حتى سن العاشرة أو أكثر قليلا .. ثم أنه حين اندثرت البيوت الكبيرة اختفت المطاحن الخشبية العائلية الخاصة التى كان يديرها جرا عجل العائلة أو حمارها . وحلت محلها مطاحن آلية يتخذ لها أصحابها مواقع فيما بين القرى . لكل مجموعة من القرى مطحنة . والمطحنة خارج كل القرى . وهى لا تستقبل الراغبين طحن غلالهم الا نهارا فى ذات الوقت الذى ينتشر فيه الرجال فى الغيطان وتنشغل فيه ربات البيوت بشئون بيوتهن . فأصبح حمل الحب الى المطحنة والعودة به مطحونا من مهام القادرين على حمله والعودة به من الشباب . فتيانا وفتيات . وهكذا أصبحت المطاحن ملتقى شباب وشابات يطحنون سافرين

ويصحب بعضهم بعضا على الطريق الى المطحنة ومنها عائدين. فأطلقت «بوابير الطحين» عقال الفتية والفتيات من القرى المحيطة الى لقاءات مفتوحة يتولى فتيان كل قرية رعاية حياء فتياتها ، وتحرص الفتيات من كل قرية على أن يكن أكثر حياء من غيرهن من القرى الأخرى ، انتصارا سلوكيا لمشاعر الانتماء القبلى الكامنة فى أعماق كل فتى وكل فتاة . فأنقضت منذ انهيار البيوت الكبيرة و «طواحينها» وظهور «بوابير الطحين» عادة الزواج بين فتى وفتاة لم ير أحدهما الآخر قبل الزفاف . ولم يبق منها إلا ما هو أكثر غرابة . تحتجب الفتاة المخطوبة عن خطيبها بمجرد تمام الخطبة الى أن يتم الزواج حتى لو كانت ابنة عمه . ولكنهما يتراسلان كلاما ويتراسلان سلاما ولا يعرفان غير هذا وسيلة فهما لا يقرآن ولا يكتبان . وتحمل الأمهات والخالات والعمات والأخوات ما يبثه كل منهما سلاما أو كلاما ، ويزور الخطيب خطيبته فى بيت أبيها فتستقبله الأم أو الأخ فى «المقعد» لا داخل البيت ولا خارجه ولا تستقبله الفتاة . يكفيها أنها تعرف أنه موجود وأنها تستطيع أن تستمع الى كلامه من وراء الباب الداخلى ، وقد

تراه اذا أمنت ألا يراها . وان تصادف أثناء فترة الخطبة التى لا ينبغى لها أن تطول ، أن انعقد سامر «زفة العرب» ، يحفظ الخطيب موالا ويأخذ مكانه فى صف الرجال الذين يغنون متمايلين على ايقاع « طار » عوض الله فتتاح لخطيبته فرصة الانطلاق مدثرة لتجلس أمامه وتسمع مواله . ولا يكاد يجهل أحد من أهل القرية أن تلك مخطوبة وذاك خطيبها يعبران عن مشاعرهما بأكثر الصيغ علانية وإن كانت هى مدثرة . ولا تخلو حياة القرية من وسائل أخرى للكلام والسلام . رسائل بدون لقاء . اللقاء محرم قطعا الى أن يتم الزواج . فمولعة بائعة الترمس الجائلة على البيوت تستطيع إن صادفها فلان أو فلانة أن تحمل سلاما حارا من أيهما الى الآخر . وعندما ينتهى الجسر الى «الكبرى» الركيك فوق ترعة «قاو» ، يفصل «الكبرى» بين عالمين : فى شماله الموردة التى ترد اليها أسراب النساء ليملأن جرارهن ماء جاريا بدلا من مياه الابيار . يردن قبل الفجر بنحو ساعة يقضينها فى السلام والكلام والثرثرة والنميمة والاخبار والأعلام . حتى إذا ما أطل الفجر على السماء فأشاع حول الموردة ضوءا ضبابيا تتحرك فيه أشباح

من النساء تفشى بعض شخصياتهن أصواتهن ويكملها الخيال، ترى - أو قد ترى - جنوبى الكبرى شابا أو أكثر صلى الفجر فى مصلى على الترعة هناك وشرع فى العودة الى داره فى القرية - مارا - بحكم وحدة الطريق - بسرب النساء العائدات ومن بينهن خطيبته . لا تكاد تبين فلا يكاد يتبينها ولكنهما تواعدا على لقاء أعمى أصم أبكم يستغنيان فيه عن النظر والسماع والحديث بمجرد الشعور بالقرب لحظات ..

(١٣)

النساء فى القرية يحتجبن فى البيوت ولكنهن خارجها سافرات إلا إذا مشين فى الدروب والطرقات وعبرن الرهبات ، تلبس المرأة والفتيات أكثر من ثوب ، الواحد فوق الآخر مهما كن فقيرات . وهى أثواب متسعة فيما يلى الصدر تنتهى بكرانيش تغطى القدمين لها أكمام حتى الرسغين . الثوب الأعلى لابد أن يكون أسود اللون حتى لو كشفت الكرانيش عما

تحته من أثواب ملونة . وتعصب الأنثى رأسها بمنديل يضم شعرها الا خصلتين متدليتين على صدغى المتزوجة منهن، فوق المنديل غطاء من النسيج الأسود الرقيق تتدلى أطرافه على جانبها ومن خلفها يسمونه «طرحة» . الطرحة لازمة حتى للفتيات الصغيرات . فإن أرادت المرأة أو الفتاة أن تخرج الى الطريق وضعت فوق كل هذا غطاء على رأسها تتدلى أطرافه الى كل اتجاه فتغطى جهاتها الأربع لا يترك الا ما بين طرفيه الاماميين فتحة ترى منها الطريق . تضيق تلك الفتحة وتتسع تبعا لمصادفتها الرجال . فإن صادفتهم «تزغنفت» ، أى ضمت الطرفين فلا يرى وجهها أحد ولا يكاد ، أنه أحد الأزياء وليس حجابا . آية هذا أن النساء يلبسنه حتى حين يجتمعن فى الأفراح والجنائز والزيارات منفردات بدون رجال . وآيته الثانية أنهن يلتقين بالرجال سافرات الوجه واليدين مشاركات فى الزراعة على قدر ما يطقن وهن عاملات مع الرجال يكدحن فى مناخ طلق يجمع كل الرجال العاملين وكل النساء العاملات فى علانية فاضلة .

كيف إذن تظل الفتاة فى القرية سافرة إلى أن تخطب فتحتجب عن خطيبها . تحتجب بأن تلزم بيتها لا تغادره . وتحتجب بأن تحول دون أن يراها . ذلك لأن الحرمات فى القرية قيم جمعية وليست فردية . حرمة العائلة هى الجامع كل الحرمات . تشمل حرمة مساكن العائلة المتلاصقة ودروبها . الغرباء عن العائلة لا يدبون فيها إلا عابرين نهارا ولا يدبون فيها ليلا وإلا كانوا معتدين . وحرمة البيوت لا تسمح لغير أهل البيت بأن يدخله إلا مدعوا من أهله وبصحبة رجل منهم ولو كان أحد أفراد العائلة الأقربين ، وحرمة النساء ليست من شئون النساء أو الرجال ولو كن زوجات وكانوا أزواجا . إنها حرمة العائلة . وجوهر التحريم كما كان منذ بداية التاريخ البشرى هو المحافظة على صدق الانساب . لا يعرف أهل القرية شيئا عن بداية التاريخ البشرى أو تطوره ولكنهم يلتزمون قيما راسخة فى نفوسهم ويتبعونها على السجية بدون فلسفة أو سفسطة ، وتفرق تلك القيم تفريقا واضحا بين عواطف الفتاة ودا أو حبا أو جفاء أو كراهية وبين عرضها . العواطف من شأنها ولو شاع ودها أو حبها أو جفاؤها أو

كراهيتها مادامت لا تختلى بالطرف الآخر لتعبر له عن أى من تلك العواطف صفاء أو عداء . هذا تنصح باجتنابه حياءً أو أدبا وقد ترد عنه ردا غير جسيم . ولكنه ليس عارا على أى حال . أما ان تجاوزت ما يخصها الى ما يخص العائلة ففرطت فى عرض العائلة بأن فرطت فى عرضها بما يتضمنه من احتمال أن تفرض على أهلها اضافة ليست منهم فهو عدوان منها على غيرها من عائلتها لا تملكه . ذلك تأويل احتجابها عن خطيب معترف لها بأنها تحبه وأنه يحبها ، حب الزوجة المقبلة زوجها المقبل . الخلوة مع الحب لا تخلو من مخاطر نسب لم يأت أوانه . فهى حرة فى حبها ولكنها ليست حرة فى أن تفرض على أسرتها من ينتسب اليها قبل الأوان . فإن فعلت فلا نصيحة ولارد ولكنه «الاختفاء» . تختفى الفتاة فيقيد اسمها سرا فى دفتر الوفيات ولا أحد يتحدث بعد ذلك عن هذا الحدث . ولا تعاير عائلة بما جنت فتاتها مادامت قد اجتثت من شجرة العائلة . ولا يجازى شريكها شيئا .

لهذا ، فإن الأيام التى قد يستغرقها الحديث الحميم بين الفتاة وأمها بعد أن عرفت من أمها أنها على وشك أن تخطب

الى فلان ابن فلان من عائلة كذا فاعترضت بأية صيغة غير متمردة ، تكون تحقيقا دقيقا لاكتشاف ما إذا كانت الفتاة قد تجاوزت العاطفة الى الوصل أم لا . ولا ترد أم الفتاة على رغبة أم الفتى قبل أن تتيقن من عفة ابنتها . وقد تستعين فى سبيل ذلك بالداية . فالأمهات فى أمر العفة أكثر صرامة حتى من الرجال . فهن حاملات الانساب وحافظاته فان تيقنت انحازت من حيث المبدأ الى قلب الفتـاة ثم رأت بأساليب شتى ما إذا كان الفتى «قادرا» على الزواج أم غير قادر . لا تبحث عما إذا كان راغبا فى الزواج أم غير راغب . المقدرة أولا . فإن لم يكن قادرا ، اقتصاديا عادة ، على أن ينشئ بيتا لابنتها ردت ابنتها الى من جاء خاطبا وهو قادر حتى «لا تبور» فى انتظار غير القادرين . وهى حجة حاسمة اذ الغاية الأولى من الزواج انشاء البيت وليس التزاوج . وكل شئ قسمة ونصيب .

هنا فقط «يتشخصن» ، كما يقول كتاب المشرق العربى ، الزوج الذى أحبته الفتاة منذ سنين ، أى يتعين باسمه ونسبه . ويتدفق الحب المخزون للزوج والبيت بما فيه من مفردات الاحياء

ومفردات الأشياء فى اتجاه معلوم . وتبدأ طقوس «تفتيش» أم العريس زوجة ابنها المقبلة .

تبلغها الأم دعوة الى الزيارة . فتزور صباحا قبل الافطار، لأنها ستفطر مع الفتاة التى تكون قد استعدت لتفتيش تعرف خطواته ودلالاته . فإذا اجتمعتا قدمت الفتاة الى حماتها المقبلة افطارا مكونا من بيضتين مسلوقتين ورغيف من خبز القمح وبعض الملح المخلوط بالفلفل . تلك هى المناسبة النادرة التى يأكل فيها أهل القرية البيض المسلوق . ولكنها طقوس . ويكون على الفتاة أن تنزع قشر البيض بينما تتأمل الحماة مخلوط الملح والفلفل لتتأكد من نسبة هذا الى ذلك . ثم تقدم الفتاة بيدها بيضة الى أم العريس أثر بيضة . فلا تأكلها مباشرة بل تديرها فى يدها وتتأملها لتتأكد من أن عروس ابنها قد انتزعت القشر بدون أن تخدش البيضة . فإذا انتهت هذه المرحلة دعت الأم ، أم الفتاة ، ضيفتها لتتفقد البيت وقادتها الى حيث «الصوامع» التى أنشأتها الفتاة . تلك الفازات المستديرة العجيبة . لتتأكد أم الفتى من مهارة الفتاة فى انشاء الوعاء . وأخيرا بعد طول حديث فارغ تأمر الأم

ابنتها بأن «تفلى» خالتها . استعمال وصف «الخالة» يعنى أن المشروع فى تقدم . المفروض أن التفلية هى البحث فى شعر الخالة عن حشرات «القمل» كما تفعل القرود ، فتقعى أم العريس أمام الفتاة كاشفة شعرها ، داسة وجهها بين نهدى العروس ، متكئة بمرفقيها على فخذيها . العروس تتصنع البحث نبشا فى شعر أم العريس عن حشرات تعرف أنها غير موجودة وتتابع اهتمام أم العريس بها ، إنها تدس أنفها بين نهديها وتختبر حجمهما وصلابتهما ، وتميل شمالا ويمينا لتتشمم تحت إبطيها ، وتتململ وهى قاعية لتتحسس فخذيها . ولا تنتهى تفتيشا عن أسرار جسـم الفتاة إلا بعد أن تكون قد عرفت جل أسراره ، فإذا انتهت شكرت الفتاة على ضيافتها ثم انصرفت . وبعد ؟ لا شئ . فلم يكن التفتيش مفاجأة . ولا تتوقف خطبة الفتيات فى القرية على صلابة نهودهن أو استدارة أفخاذهن ، إنما هى طقوس ترمز من خلالها ثلاث أناث الى أنهن ، الاناث ، ملكات البيوت ، الأم التى فكرت وقررت ودبرت أن تكون ابنتها زوجا لفلان ابن فلان من عائلة كذا ، والحماة التى اشتركت فى التفكير والتقرير والتدبير مع

ابنها أولا ثم مع أم الفتاة .

ثم نجاح الفتاة في اختيار كفاءة انشاء بيت جديد بحضور الطرفين . بعد انتهاء تلك الطقوس تأخذ ربة كل بيت رأى زوجها فيما فكرت وقررت ودبرت الذى يقتنع وإلا تغضب هى فيشقى هو فيقتنع ويبدأ دور الرجال الذى ينصب أساسا على مقدار المهر وموعد الزواج .

(١٤)

المفروض أن المرأة ، الفرعونة ، الملكة هى الشخصية الأقوى في القرية . هو كذلك بدون ادعاء أو حاجة الى التبرير . ومن آياته «تحرر المرأة فى القرية من موكب النقص الانثوى » فلا إمرأة فى القرية تتمنى أو ترضى أن تكون رجلا . ومن آياته البيانات أنه حينما يصف الرجال رجلا من بينهم وصفا معبرا عن مدى جسارته يقولون « قلبه قلب مرة » أى لا يخاف. ومع ذلك فالمرأة شريكة للرجال فيما يسمى علميا «الحرمان الحسي» .

والأمر ببساطة أن العقل لا يتوقف عن أداء وظيفـة .
إدراك ما يتلقاه من مؤثرات خارجية ، والاستجابة لها بما يتفق
مع طبيعتها خلقا جديدا يؤثر به فى الخارج ، وحين لا يتلقى
مؤثرات خارجية يستدعى من الذاكرة مؤثرات قديمة مختزنة
ويعيد ادراكها فيعيد الاسـتجابة اليها . حتى فى حالة النوم لا
يكف العقل عن استرجاع تلك المؤثرات أو بعضها والاستجابة
لها وما أن يستيقظ حتى يطرد من الذاكرة أغلب ما تم من
نشاط فلا يبقى منه إلا ما يشبه الواقع أو ما يشوهه من أحلام
أو أضغاث أحلام . المهم أن العقل كالرحى تتلقى مادة من
خارجها فتجرشها أو تطحنها وتحيلها الى خلق جديد وبالتالى
تتوقف سلامة التفكير وسلاسته على ما يتلقاه العقل من مادة
التفكير . وكلما قلت تلك المادة ، أو هزلت خف الفكر وانخفض
مستوى الادراك . مادة التفكير هذه هى ما يطلق عليه
المؤثـرات الخارجية . إذا ما تكررت تلك المؤثرات بدون
اضـافة واعاد العقل ادراكها ذاتها مرة ومرات حتى لم تعد
قابلة الى مزيد من تكرار الادراك تبدأ الرحى التى انقطعت
عنها مادة الطحين فى طحن حجريها . فيخف حجراها بعد أن

طحن كل منهما الآخر، «لحس» ما فيه من نتوء . كذلك تخف الملكات العقلية إذا ما انقطعت عنها مادة التفكير . هذا الانقطاع الذى يسمونه الحرمان الحسى .

الغريب أن أهل القرية يصفون الرحى التى مازالت تطحن حجريها الى أن خفا فلم يعودا صالحين للطحن بأنها «تلحست» أى أصبحت ملساء بعد أن فقدت الخشونة اللازمة للطحن ثم ينقلون التعبير الى الإنسان فيقولون عمن اضطرب تفكيره أنه «ملحوس» .

ليس الناس فى القرية ملاحيس ، بل هم جملة مصابون بقدر من الحرمان الحسى . فعلى مدى الأيام ونصف قرن من الزمان والقرية تعيش جيلا بعد جيل منعزلة عن العالم الخارجى أو معزولة بين الجبل والنهر فى قبو من الفقر والخوف لا يخترقه جديد . على مدى آلاف الايام ونصف قرن من الزمـان والناس فى القـرية يتداولون مجمـوعة محدودة من المعرفة الفقيرة ويمارسـون عادات نمطية متكررة غارقين فى بركة راكدة من الحياة المملة غير المتصلة بمجـريات

الحياة خارجها . ليس فى القرية ما يقال فترى الناس فيها قعودا متجاورين على المصاطب وفى المضايف لا يتحدثون ساعات طويلة يقطعها من حين إلى حين حديث مقتضب كما لو كان اختبارا لبقاء المقدرة على الكلام . والكلام ، أغلب الكلام ، معاد إذ لا جديد فى القرية بعد أن بلى الحديث عن هوجة عرابى . فإن جد عليها ما هو غريب انتفضت كما لو كانت تستيقظ فجأة من نوم عميق . يكفى أن يشاهد بعض الصبية سحابة من تراب قادمة نحو قريتهم على جسر الترعة فيتصايحون وهم يجرون الى أهلهم «كمبيل .. كمبيل»، حتى يتنحى الوقار وتتطلع الابصار ويجرى الصغار أمام الكبار ليروا الكمبيل (السيارة) المجلل بسحابة التراب قبل أن يتجاوز قريتهم . ويتحدثون بعض ذلك اليوم عن علامات الساعة وعن « ولد المرة ما يغلبوش غير الموت » . ثم يصمتون الى أن يشاهدوا سحابة أخرى من تراب قادمة بعد نصف عام أو بعد عام .

ومن حين الى حين تتفجر الطاقات المكبوتة معبرة عن وجودها فى معارك هستيرية بين العائلات ينتحل لها العقل أتفه المبررات . جحش قضم بصلة مثلا . فيتنادى أصحاب الجحش وأصحاب البصل فى شجار فى الغيطان أو فى الرهبة . إن يكن فى الغيطان فسلاحهم العصى من جريد النخل أو الشوم ، وإن يكن فى الرهبة فالنساء من فوق الاسطح قاذفات الطوب . النساء يضربن ولا يصبن . والرجال يهددون بالضرب ولا يضربون . وتتخابط العصى وقلما تصيب، كأنهم فى مباراة تحطيب . ويصيح كل فريق بالفريق الآخر بأن «روح يا ولد الكلب إجرى من قدامى لحسن نكسر راسك » ، ينهزم من يتراجـع . والى أن يتراجع المهزوم تتمثل حقيقة المعركة فى بذاءات ومعـايـرات وتهديدات وشتائم صاخبة يصاحبها صراخ من النساء وبكاء من الأطفال الذين «يتفرجون» وعويل على قلة من المصـابين بجروح وبطوح ، الى أن يحضر إمام المسجد حاملا بيرق الاشراف الموروث يرفعه فاصـلا بين العائلتين وهو يدعوهـم الى حفظ دماء المسـلمين .

فيهدأ الجميــع بعد أن تكـون الطاقات المكبوتة قد استنفدت فى تشنجات هستيرية صوتية وعصبية وجسدية . فتطمر الجروح بمسحوق البن أو التراب ، وينسون جميعا قصة الجحش والبصلة ويقضـون بقية اليوم فى حديث عن وقائع المعركة وكيف كانوا جميعا منتصرين ، ولا يشتكون ، بل «يحارب» بعضهم بعضا ، أى لا يتحدث بعضهم الى بعض الى حين ، وهى «حرب» هينـــة عند قوم قلما يتكلمون .

وفى كل أسبوع يمتطى نفر قليل من أهل القرية الطريق الترابى الذى تدب عليه الحمير دبا وئيدا بليدا حـاملة الذاهبين الى البدارى حيث مركز الادارة والشرطة والنيابة والمحكمة وسوق يوم الاثنين العجيب الذى لا يباع فيه أو يشترى إلا إذا أضيف الى البائع والشـارى «وسيط » من أهل البدارى أنفســهم وكان له من الصفقة نصيب . فإذا بلغت الحمر البدارى بعد ساعتين أو أكثر تركها أصحـابها فى حراسة على دلوكة صاحب «القلس» دون المدينة بقليل . والقلس حبل مشدود بين شجرتى سنط على حافة الترعة يستقبل صاحبه

الوافدين ويحفظ لهم دوابهم بأن يربط كل دابة الى حبله المشدود . من يعود يسترد دابته ويدفع أجر حراستها «مليما» أحمر ، وحين يعودون آخـر النهار يجدون ما يحكونه غير غريب عليهم ثم يلوذون جميعا بالصـمت الثقيل . وحين يخترق جدار الصمت فرح أو مولد أو عيد يتدفق مخزون الاصوات صخبا لا يكاد يسمع فيه أحد أحدا حتى ليحسبه الغريب صراخا ثم يعـودون الى الصمت الكئيب . عقل القرية المتأجج ذكاء فى مرحلة الطفـولة يصـاب بأنيميا الحرمان الحسـى فى مطلع الشـباب ولا يزال محروما مما يغذيه فيتحـول الى عقل مريض يعالجـــونه بمزيد من الخرافات والهلوسات التى لا تفيد أى عقل بليد . وبينما ينطوى أغلب الرجال على أنفسهم صامتين تؤنس النساء فى المنازل أنفسهن ، وهن مشغولات بتدبير أمور بيوتهن ، بأغان حزينة (تعديد) مما يرثى به الموتى كما لو كن يرثين القرية الغارقة فى بركة راكدة ولكن بدون حزن. وفى كل عام يتسرب من ماعون القرية نفر ليلا ليدركوا المراكب القادمة من أقصى الصعيد متجهة الى مصر (القاهرة)

أو الى ما لا يعرفه أحد ، هربا صامتا من فقر الحياة الرهيب ، ولا يعودون الا نادرا . إن لم يفلحوا هناك لا يعودوا بعد أن ارتكبوا عار الهروب وإن أفلحوا لا يعودوا حتى لا يوفوا لمن تركوهم بمعونات ملزمة قبليا . تلك هى القرية الماعون راكدة المحتوى إلى حد العطن على مدى سنين الى أن عاد اليها واحد من أبنائها الشاردين .

الفصل الثالث

عودة الهارب

قال الراوى :

(١)

حين يبدأ فيضان النيل يغزو «الاخوار» يملؤها قبل أن يغمر أرض الزراعة ويبلغ البيوت . والاخوار مجار قديمة للنيل فارقها فبقيت بقيعانها الرملية تنتظر وصل مياهه كل عام وتقاوم هجره بأن تحتفظ فى بطونها بمائه وتتشبث بالبقاء متصلة به شهرا أو أكثر قليلا إلى أن تنقطع الصلة فيبدأ ماؤها فى الجفاف . مع انحسار مياه الفيضان عنها يسمى الخور منها «مريسى» . ويتحول المريسى إلى خازن أسماك . أهل القرية مشغولون بجمع فيض الاسماك من المصارف والترع ولا يلتمسونه في المريسى لوفرة ماهو متاح لهم بدون جهد ، وتوفيرا لجهد الصيد بالقوارب والشباك . فيصل إلى المريسى مساء كل يوم ذى ليلة مقمرة قارب به نفر من محترفى صيد الأسماك وتجارها فى طما . يحاصرون

الاسماك فى الماء بشبكة طويلة يشدون أحد طرفيها إلى جذوع النخل على الشاطئ ، ويجرون بقاربهم مجدفين الطرف الآخر فى خط دائرى إلى أن يدرك الشاطئ محاصرين الأسماك بين الشاطئ والشباك . ثم يبدأون فى سحب شباكهم من الماء إلى اليابسة حتى إذا ما أدركت الشباك أرض الشاطئ تكون قد جرفت فى أعبابها أسماكا كثيرة مختلفة أنواعها كبيرة حجومها ، فيغرفونها إلى قاربهم ثم يجمعون إليه شباكهم وينصرفون فجرا عائدين إلى طما ليدركوا السوق الكبيرة هناك منهكين بعد ليلة طويلة من الجهد الجهيد .

فى ذات يوم لم ينصرفوا لا فجرا ولا صبحا ، لقد لاحظوا منذ ما بعد عشاء ليلتهم فتى فى نحو الثالثة عشرة من عمره يلبس جلبابا داكن اللون ويمسك بعصاة دقيقة ويخوض بقدميه الحافيتين طين الشاطئ محازيا قاربهم ذهابا وإيابا . ومن حين إلى حين تلتقط أذنه صوت بلحة هابطة من نخلة باسقة فيلتقطها ويمسح عليها بكم جلبابه ثم يأكلها . أخذوه على أنه أحد الغلمان المتشردين فلم يهتموا بأن يتحدثوا إليه

وما اهتم هو بأن يتحدث إليهم . حتى إذا ما جمعوا أسماكهم عند الشاطئ وهموا بأن يغرفوه إلى جوف القارب ، تقدم إليهم الفتى وطلب إليهم بحزم وعزم يثيران السخرية أن يعطوه «نصيبه» من السمك قبل أن يغرفوه إلى القارب .

– نصيب ؟ نصيب إيه ، وعلشان إيه والله بلاوى .

– يوه . يعنى هنحرصكم بلاش . حرصتكم طول الليل .

– حرصتنا من مين «ياد» انته .

– من الحرامية .

– أمال أنت تبقى إيه ؟

– ليه ما عارفنيش، ما اسمعتوش عنى . أنا «سند عثمان».

حتى فى طما وبلاد الغرب يعرفون سند عثمان ، بطل «الشراقوة» الخرافى الذى دوخ الحكومة . فضحكوا ضحكا عاليا ، وسخروا من الفتى سخرية جارحة ، قطعها أحدهم بقوله : «طيب يا سند يا ولد عثمان خد نصيبك» . وقذفه بسمكة أخطأته وأصابه رزاز مما هو عالق بها من ماء وطين .. فانطلق يجرى إلى حيث لا يعلمون وهم يضحكون .

بعد وقت كان كافيا ليحملوا أسماكهم وشباكهم ويبدأوا

فى العـودة مـجدفـين ويبعـدوا عن الشـاطئ بنحـو عـشـرين «قصبة» ناداهم بصوت غاضب بالوعيد أن عودوا وأعيدوا إلى نصـيبى «أحسن لكم» . فلم يعبـأوا . فشـرخ سكون الفجـر صوت طلق نارى صاحبته صرخة يعلن بها أحد الصيادين أنه قد أصيب . فعادوا إلى الشاطئ مسرعين . واختفى الفتى لا يعلمـون أين . تركـوا واحـدا منهم عند القـارب يحـرسـه واتجـهوا إلى القرية يسـألون المبكرين من أهلهـا عن مـقـر العمدة وهم يشيرون إلى رفيقهم المصاب وهو يحمل ذراعا بذراع وقد تلطخ كف ذراعه المحمول بدماء سالت إلى كمه ، ويتهمـون فتـى لا يعرفونه ويحكون ما حـدث لمن يسـأل عـما حدث . حتى إذا ما بلغوا منزل «شيخ مشايخ الهمامية» ، إذ لم تكن القـرية قليلة المـسكن والسكان والأرض فـالقـيـمـة تستحق حينئذ أن يولى عليها عمدة ، كان قد صاحبهم إليه آخرون فضوليون . أما الجادون فقد تبين لهم من أول نظرة أن إصـابة المجنى عليه قطع سطحى مـستطيل فى كف يده اليـمنى . حـتى أنهم لم يصـدقـوا رواية الطلق النارى إلا أن تكون القـذيفـة «رشـة» واحـدة خـائبـة . فـانصـرفـوا عنه إلى شئونهم المبكرة ..

حين بلغوا منزل الشيخ محمد اسماعيل ، شيخ مشايخ القرية ، كان فى المصلى كعادته كل فجر حتى الصباح ، ولكن ابنته الكبرى «شاه» كانت يقظة . فأجابت السائلين عنه أين يكون . ولقد كادت سحابة الحادث أن تتلاشى قبل أن يعود . فقد تكاثر الحاضرون وبالغوا فى اكرام الغرباء كلاما وظهر فى الضوء هوان الجرح فطمروه بمسحوق البن ، فهدأت نفوس الصيادين بينما توهج فى عقولهم خاطر حارق . الخوف من أن تطول «الاجراءات الرسمية» فيفقدوا السوق أو يتعفن السمك . ثم أن منزل شيخ المشايخ لا يوحى بالثقة فى أنه ممن يردون الحق إلى صاحبه أو ممن يقيمون حدود الله . أنه حوش طويل عريض محاط بسور بعضه بناء بالطوب اللبن وبعضه بالبوص المغطى بالطين تتخلله مقاطع ومنافذ مابين بعضه وبعضه فهو متفسخ لا يكاد يقوم . تطل من داخله أعناق بضعة جمال وتسمع دبدبات المواشى فيه وتقفز من جوانبه دواجن كأنه «زريبة» بدون غطاء . فهو أزرى من كثير من البيوت المجاورة التى تطل عليه من سفح الجبل . ليس هكذا تكون بيوت العمد أو المشايخ أو حتى الخفراء فى

طما أو ما يتبعها من القرى غرب النيل . فما جدوى البقاء فى الدرب المترب أمام المنزل القمئ ، فى انتظار رجل يقضى أغلب وقته فى المصلى كما يقولون . ثم جاء الشيخ فانتبهوا . كل الحاضرين من أهل القرية ، وكل من رأوهم على طريقهم إليها ، يلبسون جلابيب زرقاء . الجديد منها يحمل على الكتف الأيسر خاتما عريضا بلون بنفسجى غامق علامة حكومية على خضوع صاحبه «لضريبة الرءوس» ، والقديم قد بهتت ألوانه وكاد يزول خاتمه ، إلا الشيخ محمد اسماعيل . إنه يلبس جلبابا أبيض ناصع البياض عليه عباءة قصيرة ، وعلى رأسه عمامة كبيرة كعمائم المماليك . ملتح وقور مايزال منذ غادر المصلى يهمهم بكلمات يعدها عدا على حبوب مسبحة سوداء بالغة الطول .. إنه فعلا شيخ مشايخ وإلا لا أعفى من الجلباب الأزرق المختوم كما يعرفون من خبرتهم بذوى «الجلاليب الزرقاء» فى طما وما حولها من قرى . إنه الرداء «الرسمى» لكل فلاح .

خير يا رجالة إن شاء الله ...

قصوا عليه ما حدث ولم يكتموا تفاهة الجرح . ولم ينسوا

وصـف المتهم وصفا دقيقا . وصفوه خلقة واتهموه خلقا .

أطرق الشيخ وهو يمسح على لحيته ثم نهض صامتا . دخل داره . ألقى نظرة إلى داخل صومعة فارغة فوجدها هناك . بندقية عتيقة يصب البارود الأسود فى فوهتها ويحشر بقطعة من القماش ، وتلقى فوق القماش المحشور بضعة حبوب صغيرة من مادة الرصاص (الرش) تغطى بدورها بقطعة من القطن ثم بغطاء من القماش . ويدق على كل هذا بقضيب من الحديد كمحساس الفرن أو بالمحساس . فإذا ما أريد إطلاق حشوها صب قليل من البارود فى حوض صغير ملتصق بأسفل الماسورة تصله بها فتحة ضيقة . وسحب طارق (زناد) حديدى إلى الخلف . الطارق ذو فم كفم البرص الأسود . يقبض فكاه على شظية رقيقة من حجر الصوان . يحبسه عن أن يعود طارقا «طابة» من الصلب قائمة أمامه حائل بارز من بطن البندقية . يسحب هذا الحائل ، فيعود الزناد طارقا طابة الصلب بحافة الصوان ، فيحدث احتكاكهما شرارة . تشعل الشرارة البارود فى الحوض الصغير . وتندفع الشعلة إلى كل اتجاه بما فيه الفتحة

الضيقة . فتفجر البارود المحشور فى أسفل الماسورة . فيقذف بما هو محشو من قماش وقطن و«رش» إلى الأمام محدثا دويا هائلا ودخانا مهولا . ولما كان اطلاقها على هذا الوجه المعقد يحتاج إلى وقت بجرد تلك «البندقية بصوانه» ، كما يسمونها ، من فاعلية الدفاع ضد عدوان مباغت ، فانها تبقى فى «الصومعة» مجهزة للاطلاق . أخرجها الشيخ محمد اسماعيل وشم فوهتها فتأكد من أنها اطلقت «حديثا» فأعادها إلى مكانها فى الصومعة وعاد هو إلى الذين ينتظرون عودته حزينا . وسأل ابنته وهو فى طريقه هل رأيت عباس . قالت لم يبت فى الدار ولكن أحسست به يعود متسللا قبيل الفجر بعد خروجك للصلاة ويضع البندقية فى الصومعة ويقفز من فوق الحائط خارجا . قال الشيخ : الله لا يرجعه . ألم يقل لك إلى أين هو ذاهب : قالت وقد غالبها البكاء : قلت له «رايح وين ياخوى قال رايح ماشى» . فارتجف الشيخ قليلا ثم تمالك نفسه وقال : فى ستين داهية . رايح ماشى أى ذاهب ولن أعود .

قال الشيخ : حقكم عندى . إنه ولدى عباس . لا أحد فى

بلدنا يعمل هذه العملة الشنعاء إلا هو . إنه مجنون بسند «عصمان» . ولولا أنه لا يعرف أين يختبئ سند «عصمان» لتركنا والتحق برجاله المطاريد . على أى حال لقد خلصنا لطف الله منه . فقد ترك الدار وقال لمن فيه أنه «ماشى» . فاطلق أكثر من واحد من الحاضرين سؤالا فزعا : ماشى ؟ لا حول ولا قوة إلا بالله .. وأكمل الشيخ بوقار : والحمد لله . على كل الأحوال أنتم أصحاب حق فأمروا وأنا أطيع . قال فضولى من أهل القرية : المسامح كريم يا با الشيخ محمد . قال كبيرهم ناهضا : «واحنا مسامحين ونستأذن نروح نشوف أرزاقنا ومشوارنا طويل». فقال الشيخ جادا : لايصح. بعد الغداء إن شاء الله . انكم ضيوفنا . فاعتذروا وشكروا فأمر بأن يحمل إليهم غذاؤهم حتى قاربهم فانصرفوا شاكرين يحف بهم بعض الاهلين ، ليبدأ بعد انصرافهم جدل شديد بين الشيخ محمد وامرأته بخاتي بنت الشيخ عيسى . تلك البضة الشقراء ذات الشعر الذهبي والعيون الخضر «زى ولاد العز» . كانت شديدة البخل ترى أن غذاءهم الموعود دجاجة . ويقول الشيخ شديد الكرم بل خروف . فتبدأ فى البكاء إشفاقا

على البيت من اسراف المسرفين ، وتضرب الأمثال من بيوت خربت من قبل اسرافا . فلا يلتفت إليها الشيخ ويكف عن الجدل . فقد استنفد الجدل جدواه على مدى سنين حالت ربة البيت دون أن يبنى بيتا بديلا عن بيت البوص والطين . بيتا كبيتهم الكبير الذى دكته الغارة دكا . وكانت بخاتى التى شهدت الغارة صبية ، واختبرت متاعب التشرد تردد ردا : «وايه اللى عرفنا أنه مفيش غارة تانى جاية . لَهْ . لَهْ . له » وتبكي فيضعف الرجل ويستسلم كشأن أغلب الرجال ، فأوعز إلى ولده الأكبر ، مرسى ، بأن يحمل إلى الضيوف «جديا» ضامرا ارتضته زوجته ، حلا وسطا بين الخروف والدجاجة وأن يتبع المنصرفين .

«يا شاه يا ابنتى قولى الحق ما الذى قاله لك أخوك بالزيط» . قالت شاه مضطربة : «يابوى ، ما هو يابوى ، لما هم بالانصراف جريا . فأنا يا بوى تعلقت به وأمسكت كم جلبابه أشده منه .. فيابوى .. «طلع فى ايدى» .. والله يابوى .. قاطعتها امها بلسان حاد : قطعت الجلابية يافالحة انشاء الله تنقطع رقبتك . قال أبوها : لا تهم الجلابية يا ابنتى

أكملى .. ماذا حدث بعد ذلك . قالت فأنا يابوى قلت يا بوى له ما تمشيش عريان ياخوى . استنى لما اجيب لك جلابية العيد . فانتظر وأحضرت له الجلابية والمركوب «شغول العيد اللى فات الجلابية البيضة» .. زين يابنتى بس ماقالش حاجة ؟ ماهو يابوى قال يابوى أنا ماشى و«دعا علينا كلنا وعلى بلدنا كمان» .. فنهرها أبوها قائلا : كفاية لت وعجن هل قالك «ماشى على وين» .. قالت ماهو يابوى .. فهم بأن يصفعها : قولى يا بت . قالت يابوى هو ماقالشى ماشى على وين . بس يابوى أنا قلت .. هيه قلتى إيه ؟ يابوى أنا قلت له ياخوى أنت كنت ماشى صح روح الوعاضلة . الوعاضلة ؟ . أى أنا قلت له روح الوعاضلة وعطيته .. قالت امها عطيتيه ؟ عطيتيه إيه يا بت تانى . قال أبوها بحنان : ماذا أعطيتيه يا ابنتى ؟ قالت شاه : أهو عطيته اللى حيلتى . اللى محوشاهم . كادت أمها تصرخ : إيه يا بت .. اللى حيلتك ياموكوسة ياخربانة . قال أبوها مبتسما شماتة فى أمها كم أعطيتيه يا شاه «عشان أرجعهولك» .... قالت خجلة ، «جنيه ذهب وثلاثة ريالات فضة وعشرين خردة» . فقال أبوها داعيا : الله يبارك

فيك يا ابنتى ، وانصرف خارجا من الدار إلى المقعد خارجه . هناك أسر إلى الخفير الأثير أبوزيد بأنه خائف على مصير عباس وكلفه بأن يسأل عنه من يظن أنه قد رآه أو تحدث إليه من عائلة «أخواله» ، فإن صادفه فليطمئنه بدون أن يوحى إليه بأن أباه قلق عليه حزين على فراقه أو أن غضبه قد هدأ ويتمنى له أن يعود . ويؤكد له أن «المشى عار» ، وتعالى طمنى ... كل ما تسمع حاجة تعالى طمنى عليه .

(٢)

«الوعاضلة» قرية صغيرة غربى النيل . لا تزيد سكنا أو سكانا عن الهمامية ، ولكنها بحكم موقعها غربى النيل حيث لا يرى الناس الجبل الغربى من فرط اتساع أرض الوادى ، أرحب أرضا من الهمامية فأوفر ثراء .. لايذكر أحد كيف لجأ إليها مهاجرا اسماعيل جوده وأولاده . محمد ومصبح ومشهور والحريم والعيال أيام الغارة . فبيت اسماعيل ، مثل البيوت الأخرى التى تشرد أفرادها وهاجروا فى الأرض ،

لايتذكرون ، أو لايريدون أن يذكروا كيف انتهى بهم الهرب الى قرى ومدن نائية . الوعاضلة على بعد نحو ثلاثين كيلو متـرا من الهمامية . وبعض الهاربين وصلوا شاردين متشردين إلى قرية «صول» جنوبى حلوان على بعد نحو ٤٠٠ كيلو متر من قراهم شمالا . وبعضهم واصل هروبه جنوبا إلى قنا . هذا غير الذين نفاهم الخديوى إلى البحر الأبيض فى السودان . يبدو أن طرقهم جميعا إلى مهاجرهم كانت مليئة بالالام و«البهدلة» فلايريد الذين عادوا أن يذكروها لأن «الله أمر بالستر» . بيت اسماعيل كانوا أسعد حظا حين وصلوا إلى «الوعاضلة» فهناك الشيخ عوض العمدة ، الذى كان من خلال تردده على مديرية أسيوط ، وعلى مركز صدفا ، ومركز أبو تيج ، قد رأى بعينيه قوة الغارة بقيادة فاضل باشا وهى قادمة إلى أسيوط فى «الغلايين البحرية» ، وحشود القوة المحلية من أبو تيج وصدفا ، وسمع بأذنيه أخبار غارتهم جميعا على تلك القرى المتمردة وتفاصيل ماجرى هناك من قتل وطرد وهدم . فاستقبل المهاجرين من بيت اسماعيل متعاطفا معهم عاطفا عليهم راعيا حاجاتهم . أفرد لهم مسكنا

وأكرمهم وهيأ للقادرين منهم سبل الحياة الكريمة عملا فى مشروع مد السكة الحديد إلى الصعيد ، وستر أعراضهم . منذئذ ربطت بيت عوض وبيت اسماعيل أوشاج من المودة ، وتوثقت بعد عودة بيت اسماعيل إلى الهمامية بزيارات متبادلة لم تنقطع ، ثم تحولت إلى صداقة بين الاجيال الجديدة من أبناء الاسرتين وانتهت فيما بعد إلى مصاهرة .

وهكذا كانت شاه بنت الشيخ محمد اسماعيل تعرف أن لأخيها الهارب صداقة وثيقة مع علام بن عوض الوعضلى ، الذى يكبر أخاها بسنين قليلة . تعرف هذا من أن علام كان يأتى إلى الهمامية صيف كل عام ، يقولون فى أجازة المدرسة، حاملا أقفاصا من حمام الابراج الضامر ذى الجلد الأسود الذى تشتهر الوعاضلة باستئناسه ، ليقضى أسابيع ضيفا عليهم مصاحبا أخاها عباس الذى لم يذهب إلى مدرسة قط بعد أن ختم القرآن فى كتاب الشيخ أحمد معتوق وتعلم القراءة والكتابة . ولم تنس أنه قد جاء زائرا صيف العام السابق وقت جنى البلح الذى يحمل منه قففا حين يعود إلى بلده . وكان يلبس كساء غريبا، جبة وقفطانا يضمه حزام

من الحرير المزوق وعلى رأسه طربوش قصير أحمر محاط بعمامة بيضاء . جاء مودعا عباس صديقه لانه ذاهب إلى مصر . فقد أصبح منذ عام مجاورا فى الأزهر الشريف . ولقد تعانقا حين الافتراق وبكيا كثيرا كما لم يفعل قط الاصدقاء من شباب القرية ولا الأقرباء .. فأوحت إلى أخيها الهارب بأن يذهب إلى صديقه فى الوعاضلة .

ولقد أرسل الشيخ محمد إلى الوعاضلة من يلتمس أخبار ولده ، فقيل له أنه لم يرد إلى القرية . فأصبح أرجح الاحتمالات أن يكون قد اهتدى إلى حيث مخبأ سند عثمان فى الجبل الشرقى فالتحق به .. ولكن شيخ مشايخ الهمامية لم يلبث أن عرف من المركز فى البدارى أن «معلومات المصادر والتحريات المؤكدة» تثبت أن سند عثمان وجماعته قد غادروا المنطقة بعد المطاردة العنيفة التى قام بها رجال الأمن بقيادة «البيه المأمور» وأنه قد التجأ إلى جبل الهريدى تبع مديرية جرجا . فكثر لغط الحديث عن «الفقيد» ولد الشيخ محمد . قال خفير قديم بعد أخذ ميثاق السامعين على أن يكتموا السر ، أن الولد «جاته شعره فى مخه من السنة اللى

فاتت طيرت عقله» فأصبح في سكونه شاردا وفي حركته متشردا وفي كلامه متمردا . يحدث نفسه كثيرا منفردا . جاين ركبه عفريت . له . موش ممكن عفريت دى شعرة . ففى شهر رمضان المكرم ، الذى يختفى فيه العفاريت ، رأى والده وصحبه من الشيوخ يلعبون السيجة عصرا فى انتظار المغرب فوقف على رءوسهم ثم خاض بقدميه فى رقعة السيجة فلخبط أعينها وبعثر كلابها وأهال ترابها على اللاعبين وقبل أن ينطق واحد منهم كان قد اختفى وبقى ليلتين لا يعلم أحد أين كان يقيم . قالوا مصادقين : والله صح لا تنشط العفاريت في رمضان . «هلبت الواد مجنون» . عليه العوض . وربنا يصبر الشيخ محمد . لكن وين هوه دلوقيتى ياترى . الله أعلم . أغلب الظن أنه مات . وتناقلت النساء القصة فى لقاء المورده وأذعنها على أوسع نطاق سرا .

بعد نحو شهر قضاه الشيخ محمد اسماعيل مكلوما حتى هد الحزن المكتوم جسده النحيل فأمرضه ، جاء رسول من الوعاضلة يمتطى جملا يتدلى على جانبيه قفصان من الجريد بكل قفص منهما عشرون زوجا من حمام الأبراج الضامر ذى

الجلد الأسود . كانت تلك هدية البشرى للشيخ محمد بالنبأ السعيد . النبأ فى رسالة مكتوبة حملها البريد من القاهرة إلى الوعاضلة . حامل الرسالة لا يعرف القراءة فسلمها إلى الشيخ محمد الذى يقرأ . أخذها ودخل داره وحاول قراءتها ولكنه لم يستطع . ما أن قرأ أول جملة منها حتى تحطمت جدر الصبر والوقار وتقاليد الرجال وانفجر الشيخ بكاء بنشيج مسموع . جاءت إليه زوجه وابنته «شاه» وابنته «وشار» وابنه «مرسى» وابنه الأصغر «اسماعيل» ونصر الجمال الغريب المقيم فى كنف الأسرة كأنه واحد منها المكلف برعى الجمال ورعايتها كأنه صاحبها . فإذا بالشيخ يهتز اهتزازا مضطربا وقد وضع كفيه على عينيه وسقطت على الأرض أمامه مسبحته الطويلة السوداء ورسالة على ورقة بيضاء .

كانت الرسالة تقول : يهدى عباس محمد.اسماعيل إلى والده الشيخ محمد اسماعيل شيخ مشايخ بلدة الهمامية ألف ألف سلام . وإلى والدته ألف سلام . وإلى أخته شاه ألف سلام . وإلى اخته وشار ألف سلام . وإلى مرسى ألف سلام.

وإلى اسماعيل ألف سلام . وإلى عمه ...... (إلى آخر أفراد بيت اسماعيل) ويفيد والده بأنه بعون الله وبركات دعاء الوالدين وصل إلى مصر المحروسة بخير وسلام وقابل الشيخ علام الوعضلى المجاور بالأزهر الشريف وبلغه مايريده الوالد من أنه يدخل معه الأزهر فوافق وأعطاه النقدية التى أرسلها الوالد حفظه الله مع شاه وهى جنيه ذهب وعشرة خردة بعد أجرة السكة الحديد فاشترى لى جبة وقفطان وطربوش ودخلنى الأزهر معاه . وأنا ياوالدى العزيز من اليوم مجاور فى الأزهر الشريف مع الشيخ الكريم علام . وأصلى العشا كل يوم فى مسجد الإمام الحسين رضى الله عنه وأدعوا الله أن ترضى عنى ...

كيف حدث هذا ؟ ....

(٣)

كان عجولا وهو يبحث عن مكان شاغر على أحد المقاعد الخشبية فى القطار الذى يغادر القاهرة إلى الصعيد الساعة السابعة صباحا . لقد بكر بالذهاب إلى المحطة ليكون فيما

يرجو من أوائل الراكبين وانتظر حتى جاء القطار من «المخازن» . فإذا بالناس يكادون يشغلون كل كراسيه بأنفسهم وبما يحملونه من أجولة وأسبتة وقفف وحقائب . سبقوا إلى المخازن قبل أن يغادر القطار المخازن وربما قضى بعضهم ليلتهم فيه مقابل «تذاكر برانية» قرش يتقاضاه حراس المخازن ليسمحوا لمن يطيق أن يتسلل إلى القطار وقد ينام فيه . لم يتأمل طويلا بل اندفع يشق طريقه إلى داخل القطار مزاحما المندفعين . فعثر على مقعد خال فيما يلي باب الداخلين . جلس على بعضه وشغل بعضه بحقيبته ثم نظر إلى الرصيف فإذا بشيخ معمم ملتح أنيق يحمل حقيبة صغيرة متردد فى الصعود خشية الأكتاف الخشنة التى تدفعه كلما هم بالصعود . فمد إليه يده مساعدا وأدخل حقيبته من النافذة وحرضه على الصعود حتى صعد فاستقبله كأنه ولى حميم . أجلسه فى المكان الذى كانت تشغله الحقيبة فحمد الشيخ له شهامته ودعا له بأن يحفظ له شبابه ويبارك فى عافيته .

وتعارفا بالاسماء ، وبانتمائهما المشترك إلى الأزهر الشريف . وعرف الشيخ من عباس بعض أمره : لقد جاء

الشيخ علام الوعضلى بعد أن قضى عاما مجاورا فى الأزهر. ومازال يحدثنى عن مصر ومبانيها وشوارعها وأنوارها وأزهرها وناسها ونسائها وصحفها وكتبها وملاهيها ومقاهيها فإذا فيها «كل ما تشتهى الأنفس» . وبينما أنا أحلق فى خيال الحياة فى مصر قلت له مالم يقل أبى . إن شاء الله ستذهب للالتحاق بالأزهر العام القادم ياعباس يا ولدى . فتحدثنا جادين عن كيف سنسكن فى حجرة واحدة معا ونأكل معا وكيف سيعلمنى من أمر القاهرة الساحرة مالم أعلم . وتواعدنا على اللقاء كأنى ذاهب إليه ذاك العام . وكتب لى عنوانه فى الغورية حتى إذا ما ذهبت إلى القاهرة أذهب إليه . ولفتنى أن خطى أحسن من خطه . فانتقلت به إلى الحديث عما يتعلم المجاورون فى الأزهر فقال أنه قضى السنة الماضية فى حفظ القرآن لأن المدرسة لم تستطع أن تحفظه إياه . فلم أقل له أننى حفظته وأعدته وذهبت إلى كتاب «قاو» لصاحبه الشيخ سلمان فاختبرنى فيه أمام والدى وأثنى علىّ وباركنى . فلما سافر علام غالب الحلم الواقع فغلبه فكأن بى مسا من الشيطان. أصبحت أعيش القاهرة وأزهرها وأحادث

ناسها وأحببت الحياة فيها بقدر ما اجتنبت الناس فى القرية وكرهت حياة أهلها . ولم يعد ينقصنى إلا أن «أمشى» من القرية إلى مصر والتحق بالازهر . لم أعرض رغبتى على والدى ... لعله ، لو كنت عرضتها عليه ، كان قد حققها . خشيت أن يرفض فلم أعرض . فخطر لى أن أحصل على نصيب من أسماك الصيادين ثم أبيعه إلى أن يتوافر لى ثمن تذكرة القطار . فتلبست شخصية سند عثمان وكان ماكان . وكأنما قد أراد الله أن يحقق لى ما أريد فإذا بأخت لى تدس فى يدى وأنا أهم بالهرب نقودا . فلم أخطئ بعدها الطريق . عبرت النيل فى قارب صيادين آخرين وذهبت إلى طما ومنها إلى المحطة رأسا . واشتريت تذكرة للقطار الذاهب إلى مصر . ما أن ركبت فيه حتي نمت من فرط الارهاق وحين وصلت إلى محطة مصر كان الوقت لايزال ليلا . فأكملت نومى على رصيف المحطة بين كثير من النائمين فى انتظار القطارات . فى الصباح سألت عن الغورية فقيل لى أنها شارع أوله عند الأزهر . فسألت عن الأزهر ولازلت أسأل من يرشدنى حتى وصلت إلى العنوان مشيا على الاقدام . طرقت الباب ففتح لى

الشيخ علام فلم أجد تلك الحجرة التى حلمت بأن نعيش فيها سويا . بل وجدت حجرة طويلة فى الدور الأرضى من «ربع» خلف بيت الغورى ، ذات نافذة واحدة وفيها ثمانية . بعضهم مستيقظ وبعضهم نيام . النيام «كتلاليس القيضى» . اندس كل منهم فى كيس من الدمور جمع عنقه وطواه تحت رأسه . فتساءلت كيف يتنفسون . وعلمت أن تلك حيلتهم ليحولوا بين أسراب البق وبين الوصول إلى أجسادهم . وفوق كل جسد نائم أو مستيقظ مسمار فى الحائط علقت به مشنة أو قفه . وبين المسامير حبال عليها صنوف من الملابس . وفى ركن من الحجرة جرادل وصفائح مليئة بالمياه . وأطباق ومواقد جاز وأوعية أخرى . فكرهت المكان ورائحته الرطبة النتنة . ومع ذلك فقد طغت فرحتى بلقاء الشيخ علام . فبعد العناق تعبيرا عن الأشواق أعطيته كل ما بقى معى من نقود . وقلت تأكيدا لما سبق أن قلت أن والدى قد أوفى بوعده وأرسلنى إليه ليدخلنى الأزهر معه . حينئذ كان باقى سكان المكان قد استيقظوا . لم يرحب بى أحد . فقد كانوا رفاق حجرة يأوون إليها ليلا ويغادرونها صباحا وكلهم مجاورون فى الأزهر فلم

يكن بينهم وبين الشيخ علام مودة ليرحبوا بضيفه . كانوا غرباء كشاغلى عربة القطار التى حملتنى إليهم . تأقلمت سريعا من فرط رغبتى فى التأقلم . واصطنعت لنفسى كيسا قبل أن أكسى نفسى جبة وقفطانا بحكم الضرورة الملحة . بعد مضى نحو شهر من وصولى مصر كتبت رسالة إلى والدى ليحملها إليه الشيخ عوض ثم بدأت حياة رائعة ومريعة ومروعة معا . لا أقول أننى قد اخترتها بل أقول أننى ألقيت فيها ، كما كانوا يعلموننا العوم ونحن صغار بأن يلقونا عراة فى لجة ماء الترعة . فأما أن نموت غرقا وأما أن ننجو عائمين. وكنا نعوم دائما بقوة الرغبة فى النجاة . لم أعد إلى القرية بعد ذلك . فلم أر والدى منذ فارقته إلى أن جاءنى أمس «تلغراف» مرسل منذ أربعة أيام ينعيه . فهأنذا عائد إلى القرية لأودع أبى بعد أن غاب ، وأنى لجد محزون .

قال الشيخ رفيق القطار : البقية فى حياتك يا بنى . وبالمناسبة هل كنت فعلا من المعجبين بذلك المجرم المطرود سند عثمان . ضحك وقال : لا أعرف كيف أجيب صادقا . وربما لو صدقتك الجواب ما صدقتنى . ولكن ألا يعجب كل

المظلومين المستضعفين بشجاعة مواجهة الظالمين . حين مات كادت نفوس الشهب تنفطر حزنا على وفاة الزعيم الشاب مصطفى كامل باشا . ومن قبل أن يتوفى إلي رحمة الله كان محط إعجاب كل المصريين . لماذا كان الاعجاب ولماذا كان الحزن مع أن الزعيم الشاب قد ترك مصر على الحال التى دخلها رازحة تحت الاحتلال الانجليزى . لأن مصطفى كامل كان رمزا لشجاعة الوطنية التى يفتقدها المصريون منذ هزيمة عرابى ويتمنى كل واحد منهم لو تحقق له فيه . كان رمزا للمقاومة الوطنية ضد الاحتلال . وقد اكتملت قوته كرمز بعد مذبحة دنشواى مع أنه لم يحمل سلاحا غير الكلام . لم يقل كلاما غير الحق . كل ما ميزه وامتاز به هو الجهر بالحق فى مواجهة الجبارين .

- هذه سياسة يا ولدى فلماذا تخوض بحورها الخطرة .
- لم أخض بحورها بل ألقيت فيها .
- ومن الذى ألقاك .
- الشيخ عاصم .
- ومن هو الشيخ عاصم .

لم يكن قد مضى علىّ وقت طويل مقيدا فى سجلات الطلبة المبتدئين حين أخذنى الشيخ علام لمقابلة الشيخ عاصم وأوصانى بأن أبدى له ما يستحقه من احترام . فرأيت ثمة شيخا أنيقا تجاوز سنه الاربعين تحيط به كوكبة من صغار المجاورين يتأملونه بإعجاب ويستمعون إليه مسلمين وهو لايكف عن الحديث . قدمنى إليه الشيخ علام باسمى «الثلاثى» واسم قريتى ومركزها ومديريتها والتمس لديه أن يقبلنى فى حظيرة رعايته . لم يعجبنى التقديم . واستغربت الالتماس . فاقترب منى الشيخ عاصم مرحبا ووضع يده اليمنى على كتفى الأيسر وسألنى عما إذا كنت أعرف من هو . فقلت متأدبا : فضيلة الشيخ عاصم . قال طالب مجاور مصححا : فضيلة الزعيم الشيخ عاصم . ربت الشيخ عاصم على كتفى ثم قال : إن شاء الله تكون من المخلصين وهذه حتى لا تنسى أننى هنا الزعيم . وصفعنى على خدى الأيسر صفعة لا هى مداعبة ولا هى غاضبة ولكن بين بين . المهم أنها اسقطت عمامتى إلى الأرض وضحكوا جميعا وتركونى أرفعها وأحاول تثبيتها على رأسى . قال الشيخ علام : مبروك

ياعم لقد قبلك الشيخ عاصم فى حزبه . فسألته وأنا أكظم غيظى وأحاول التخلص من الشعور بالاذلال : ولكن من هو أو ماهو الشيخ عاصم الذى صفعنى .

قال علام : إنه طالب علم فى الأزهر الشريف منذ ثلاثين عاما كما يقولون ولا يريد أن يكف عن طلبه ، لأن له دورا فى الأزهر يفوق دور العلماء . إنه زعيم الطلبة وقائدهم منذ أن كان يحضر اجتماعات الحزب الوطنى فى حلوان في سراى لطيف باشا سليم . واستطاع بقوة شخصيته أن يحشد طلبة الأزهر لتأييد أحمد عرابى قبل أن يهزم فى التل الكبير . وكان من أقرب الناس إلى عبدالله نديم . ثم التقى بالزعيم مصطفى كامل ولكنه تجاوزه فأصبح من ندماء الخديوى عباس شخصيا . وقد نصحه رجال الحاشية الخديوية بألا يتقدم إلى امتحانات الشهادة الاهلية ليبقى طالبا وزعيما للطلبة ليخدم أهداف افندينا الوطنية . ولم يزل . ويقال أن الجراية تأتيه من السراى ذاتها .

– وفيم الصفع .

– هذا ما فعله ويفعله بكل المستجدين اشهارا لرضاه عنهم وتبعيتهم له .

سكت على مضض ، وانكببت على الدراسة من عامود إلى عامود حتى تأهلت بعد ثلاث سنوات . في يوم تأهلي كنت أعبر فناء الأزهر فوجدت الشيخ عاصم يتوضأ منفردا جالسا على عقبيه فوق حافة الحوض ، ونفرا كثيرا من المجاورين ينتظرون من حوله حتى يفرغ ليستخدموا الميضأة المعدة للجميع ، ولست أدرى كيف حدث ما حدث . تقدمت نحوه حتى وقفت خلفه وخلعت «المركوب» وصفعته به على قفاه فانكفأ الشيخ في حوض الماء أمامه ، التفت فإذا بطائفة من الطلبة تندفع نحوى شارعة «المراكيب» الحمراء فظننت أننى هالك ، لم أهرب بل تسمرت في مكانى مندهشا ، فقد انهالت تلك الطائفة المندفعة بمراكيبها ضربا على رأس الشيخ عاصم المتكور في حوض الماء وهو يستغيث ولا مغيث ، من لم يضرب وقف شامتا ، وتبين أن لكل طالب ثأرا عند الشيخ عاصم وأننى لم أفعل إلا ماكان كل منهم يتمنى أن يفعله ، فلما فعلته فعلوه بقوة وقسوة . فلما لملم الشيخ عاصم نفسه انطلق خارجا من باب الأزهر ولم يعد بعدها أبدا ..

ولم ألبث أن وجدت نفسى محل إشارة الطلبة إلى زعيمهم خليفة الشيخ عاصم . فكأننا فى عصر المماليك لا يخلف سفاحا منهم إلا من يقتله . ولم أكن أرى أننى أهل لما يشير به الطلبة إلىَ وما يشيرون به علىَ . كنت حين أخلو إلى نفسى أنكر كل ماحدث وأتمنى لو لم يكن قد حدث وتجتاحنى حين أكون منفردا موجة خوف من أن يعود الشيخ عاصم مع أعوان له ينتقمون خفية . فخطر لى أن أتشجع بسلاح أقتنيه للدفاع عن نفسى إذا ما وقع ما أخشاه ... اشتريت خنجرا بجراب ذى حزام وشددته إلى ساقى . وتولى علام إذاعة خبره . وعرف من لم يعرف ما لم أكن أعرفه من أحداث بطولة كنت بطلها قبل أن أحضر إلى الأزهر ، ينسبها علام إلىّ ، وتحولت قصة الصيادين التى كنت قد حكيتها له إلى موقعة ضارية واجهت فيها منفردا خمسة رجال مسلحين وطاردتهم فى موقعة بحرية على صفحة النيل . كان علام قد اتخذ مباشرة وتلقائيا موقع التابع لى . لم يعد منذ انتصارى فى معركة «الميضأة» يسير بجوارى كما كان يفعل بل يتبعنى ويحمل الآخرين على أن يحاذوه . أما باقى رفاق الحجرة فقد

أخلوا لى مكانا مقابل نافذتهم اليتيمة لانام فى جو أقل عطنا .
وأصبحوا يقفون حين أدخل وحين أنصرف فخورين بأنهم
يساكنون الشيخ عباس الصعيدى زعيم الطلبة . ويهمس
أحدهم من حين إلى حين متسائلا عما إذا كان قد اتصل بى
أحد من رجال الحاشية فاتمتم بكلمات مدغمة ولا أجيب ،
وأحسب أنهم كانوا يرجون المشاركة فى جراية ستأتى من
السراية كما كانت تفعل حاشية الشيخ عاصم . ولقد كدت أن
أصدق ما يقولون عنى وأرتاح إلى سماعه لولا أننى كنت
أضيق مكتوما حين أرانى مصنوعا كذبا على غير ما أنا عليه،
فمازلت أباعد فيما بينى وبينهم حتى عدنا كما كنا أغرابا فى
عربة قطار . وتبخر زعم الزعامة حين تبدد الأمل فى جراية
السراية فاسترد من أخلى لى مكانا مقابل النافذة مكانه ولم
أعترض فكانت النهاية وكانت البداية .

كانت نهاية التصنع وبداية التطبع . كانت فترة الزعامة
المزعومة قد فتحت فى وعيى نوافذ واسعة لاستقبال معانٍ
كانت من قبل مجهولة . قدسية الانتماء الوطنى . وهو ان
الردع النظامى ودونيه المشاعر الفردية . فأدمنت قراءة

الصحف أشارك بالقراءة فى المعارك السياسية والثقافية كما لو كنت شريكا . واكتشفت فيها دروب السياسة الضيقة المتقاطعة وضروبها . وعن طريقها عرفت الطريق إلى قهوة متاتيا فى العتبة أستمع لشخوص يتحدثون كأنهم رسل من الملائكة . وعرفت الطريق إلى «روض الفرج» حيث عالم تديره الشياطين ويزخرفه الفنانون . ولقد كنت فيما بينى وبين نفسى أعترف بتفوق رواد هذه العوالم وأعجب بهم وأتمنى لو أصبحت واحدا منهم ، كاتبا أو سياسيا أو فنانا أو حتى شيطانا . ولما كنت أؤمن بالمساواة بين الناس كما أؤمن برب الناس فقد أردت أن أساوى المتفوقين فاقتحمت كل المجالات واصطنعت الكتابة فى الصحف وجادلت رواد متاتيا . وأنشأت «رواية» قدمتها بنفسى إلى چورچ أبيض . وهالنى أن أجد نفسى فى كل موقع موضع انكار واستهتار ، بدون مبرر، أى قبل أى اختبار . ان الذين لا أنكر تفوقهم ينكرون أن يكون أحد مثلهم فلا أفهم مواقفهم منى إلا أنها انكار للمساواة بى فأردهم دفعا للاهانة ، فيتهموننى بالغرور بل وبالوقاحة فأضطرب اضطرابا شديدا بين صدق ما أعرفه من

نفسى وكذب ما أعرفه منهم . بين فضيلة الطموح وتفضيل القناعة . ولم أستطع أبدا أن أفهم كيف لا يعرف هؤلاء أن استعلاءهم ولو بالتفوق هو عين الغرور والتحدى به هو عين الوقاحة . وأفتقد فى كل هذا عين اليقين . ومازلت أتخبط بحثا عن نفسى في متاهات القاهرة حتى كدت «أمشى» من مصر إلى حيث لا أدرى .

كنت فى حاجة إلى مرشد يهدينى ويأخذ بيدى فى مدينة لا عائلة لى فيها وقد نشأت فى القرية على أن طلب الهداية من غير العائلة فضح لها وعار . فلم ألتمسها فى القاهرة . إلى أن كنت يوما منصرفا منفردا من الأزهر لابحث عن سكن لى بعيدا عن الغورية . فنادانى من خلفى صوت يقول : ياعباس . هكذا بدون لقب شيخ . ولم يكن أحد ليناديني باسمى مجردا منذ حادث الميضأة . كان اللقب هو كل ما بقى لى من الزعامة . فالتفت فإذا بشيخ وقور أعرفه انه الشيخ أحمد الجرجاوى الذى كان يجلس إلى عامود ليقى على من يريد دروسا فى «التفسير» . وقد كنت من المترددين على عاموده . يبدأ بالآية التى سيفسرها ولا يعود إليها نصا، بل يتخذ منها مفتاحا

لباب الحياة ليكشف لنا ببراعة وبساطة «وظرف» أيضا أن آيات الله حين نزلت من السماء إلى الأرض و قد أصبحت هدى للناس فى حياتهم . ثم لايزال يأخذ من الآية ما يهدى الناس فى العبادات والمعاملات والحدود ويضرب من حياتنا الأمثال حتى ينهى تفسير الآية ، أية أية ، بما يوصى به آخر كل درس . « ... وهكذا يا أبنائى ترون أن الصدق مع النفس ومع الغير هو جوهر تقوى الله . وأن الكذب على النفس أو على الغير هو جماع الرذائل . سأل اعرابى رسول الله صلى الله عليه وسلم أن يوصيه بما يقيه كل أثم . فقال له عليه الصلاة والسلام : لا تكذب . قال ثم ماذا . قال لاتكذب ، قال ثم ماذا . قال لا تكذب . فاتقوا الله ولا تأمنوا لكذاب .... ولا تكذبوا ولو كنتم أمنين . وفقكم الله والسلام عليكم ورحمته وبركاته» . مازلت أحفظ النص لانه كان خاتمة تفسير الشيخ الجرجاوى لكل نص . كانت أقواله مضيئة وكان بعضها مبهرا وكنت من المنبهرين .

قطعت الخطوات التى «أسبقه بها عائدا مهرولا اجلالا له . قال : لا تعجل دعنا نمشى سويا . فشعرت ساعتها ولأول مرة

منذ حضرت إلى مصر بالفخار . فهذا الشيخ الجرجاوى شخصيا ينادينى باسمى مجردا كما لو كنت ولده ، ويسمح لى ، بل يدعونى إلى أن أرافقه فى طريقه . سار وسرت بجواره متأخرا قليلا . لا هو تحدث إلىّ ولا أنا تحدثت إليه . وعرج من شارع الموسكى إلى بيت القاضى فتبعته . وهناك طرق باب منزله ودخل ودعانى إلى الدخول فدخلت . وفى حجرة مليئة بالكتب المرصوصة والكتب المنشورة طلب منى الجلوس على أريكة فجلست . ثم جلس فضيلته على أريكة مقابلة وبدأ يحدثنى حديثا عجيبا .

بدأ فسألنى عما إذا كنت أحفظ القرآن فأجبت : الحمد لله. قال : فهل تذكر كم مرة قال الله تعالى فى كتابه العزيز أنه سبحانه غنى عن عباده وما معناه . قلت لا أذكر إلا أنه كثير ومنه قوله تعالى : أعوذ بالله من الشيطان الرجيم ، بسم الله الرحمن الرحيم : «إن تكفروا أنتم ومن فى الأرض جميعا فان الله غنى حميد» «صدق الله العظيم» ... فابتسم وقال ، إذن فكل ماجاء فى القرآن من عبادات ومعاملات وحدود وأوامر ونواهى ورخص قد أنزلت لمصلحة الناس وصلاحهم .

فاقرأ القرآن وافهمه وانت تنظر في أحوال الناس وأعمل به من أجل الناس وصلاح أحوالهم . ان فعلت ذلك فكيف ترى أحوال المسلمين ؟ .. لم أجب : ولم ينتظر هو جوابا . بل تدفق حديثا كان في بعض مواضعه يكاد يزأر منفعلا كالاسود . لم اقاطعه ولو مستفسرا فقد كنت مبهورا بعلم مالم أكن أعلم . وفي النهاية «صرفني» برفق معتذرا ثم قال لي إن أردت فأنني أنتظر زيارتك بعد صلاة العصر كل يوم ثلاثاء إن شاء الله . وقد واظبت على زيارته عصر كل يوم ثلاثاء والتقيت عنده بآخرين لم يقدمهم إليّ ولم يقدمني إليهم ولم يسأل أحدنا الآخر عن اسمه كما لو كنا متوافقين على ألا نفشي أسماءنا .

في تلك اللقاءات المباركة حدثنا عن الخلافة في الاستانة وفسادها وفسوقها ومروقها . وعن الطورانيين الذين يتآمرون لهدمها مستغلين ذاك الفساد والفسوق . وما تنطوي عليه جماعة الاتحاد والترقي من عداوة عنصرية المنبع للإسلام والمسلمين . وما تبيته من نوايا البطش والطغيان ضد الرعايا من غير الترك . وحدثنا عن محمد علي «النذل عديم المروءة» ، كما كان يصفه ، الذي صعد إلى أريكة الملك على جثث ضيوفه الذين دعاهم إلى وليمة أقامها في القلعة ليقتلهم غدرا .

وقال غاضبا : ألم أقل لكم أنه نذل عديم المروءة . هل تعرفون ماحكم الشرع فى عديم المروءة . حكمه باجماع المذاهب أنه ليس عدلا فلا تسمع شهادة عديم المروءة لفساد سريرته . فما بالكم برجل لا يصلح شرعا شاهدا على سرقة أتان هل يصلح لاقامة العدل بين الناس . وحدثنا عن الخديو اسماعيل وسفاهته ، والخديو توفيق وخيانته . والخديو عباس وتفاهته . وعن الملك ذاته وآفته .

هنا كان يكاد يزأر . كان يقول : إن الملك إلا لله . هل يشك فى هذا الا الكافرون . أن الله ملك الناس . أفليس دخول الناس فى ملك أحدهم شركا بالله . ويستطرد راويا تاريخ الفساد الذى دب فى جسد الأمة الإسلامية فمكن منها أعداء الله . لقد بدأ بتحول إمارة المؤمنين من بيعة على طاعة الله يتلقاها من يختاره المسلمون إلى ملك يعد للأجنة فى الارحام على يد المارق معاوية بن أبى سفيان . يصمت قليلا ثم يقول وهو ينبهنا إلى ما سيقول كأنه القول الفصل . مناط شرعية الحكم السبب والكيفية . وأكثرها خلافية عند أصحاب المذاهب تبعا لاختلافهم فى معايير الفضل والتفضيل، إلا أن

يكون ملكا ، لان الحكم فيه ارث يؤول إلى من يتولى الحكم بدون فضل فلا يتوقف على صلاح من يتولاه أو فساده فلا يكون إلا من المفسدين لاستغنائه بمولده عن قبول الرعية ، ثم استغنائه بقوة الحكم عن رضائهم به وقد حكم الله عليه بالطغيان منذ أن تولى . قال الله تعالى فى كتابه العزيز : «إن الإنسان ليطغى أن رآه استغنى» صدق الله العظيم. لا يمارى فى هذا إلا المنافقون من الامراء والوزراء والعلماء والكتبة . أولئك الذين قيل لهم هاتوا فتواكم بأن أحمد عرابى كافر فأفتوا بكفره منافقين وأذاعها الآخرون .. ثم انصبت أحاديثه صبا متدفقا بعد ذلك على الإمام القدوة جمال الدين الافغانى ودعوته إلى وحدة الأمة الاسلامية دفعا لصولة الفرنجة الذين يقهرونها بأتباعهم وأدواتهم من الملوك والأمراء والوزراء والفقهاء والمكاتبين . ومازال بنا حتى أصبحنا من أنصار حزب اللامركزية الذى يبقى على الخلافة بالبيعة حتى تبقى وحدة الأمة الاسلامية ويكون لكل شعب من الأمة أن يختار من يوليه الحكم ويحاسبه ويعزله ويولى غيره و ...

غير أن استمرار التردد قد عرفنى بشيخ شاب اسمه

الشيخ مسعود فراج ، أو أنه قد عرفنى بنفسه فأصبحنا رفيقى حضور وانصراف ، فيما بيننا جرت حوارات شفوية واستعارات أوراق مكتوبة فعرفت أن الحاضرين كانوا أعضاء جمعية اسمها «جمعية الاصلاح الازهرى» يرعاها فكريا وروحيا الشيخ الجرجاوى ومديرها فعليا الشيخ مسعود . ولقد بدا لى الأمر كله عقيما إلى أن دعانى الشيخ مسعود يوما إلى اللقاء فى مسجد السيدة زينب بعد صلاة المغرب . التقينا ، فحدثنى الشيخ مسعود حديثا عجبا . بدأ بقوله إن الجمعية كانت تراقبنى منذ حادث الشيخ عاصم . وانها اعجبت بى حين تبينت عزوفى عن استغلال الوضع الذى رفعنى اليه الطلاب . ثم أنهم قرروا الالتقاء بى بعد أن بلغهم أنى تعففت عن أن تكون لى صلة بالخديو وأخيرا قرروا ضمى إلى الجمعية بعد نجاحى فى الاختبار الفكرى والفقهى والخلقى خلال فترة ترددى على منزل الشيخ الجرجاوى . لم أملك إلا أن ضحكت . قال مستنكرا : ما الذى يضحكك ، قلت كيف اجتزت لديكم اختبار الخلق ، قال : لانك فيما عرفنا من مراقبتك لا تكذب ، إذ الصدق أسمى درجات الخلق . قلت

مستغربا ولكن جادا : وكيف عرفتم ياشيخ مسعود أننى لا أكذب . قال جادا : لانك لم تخلف موعد حضورك على مدى ثلاث سنوات . اكتفيت بهذا وسألت وما غاية كل هذا .. فانطلق يشرح لى غاية الجمعية أو غاياتها بما يمكن تلخيصه، كما قال فى آخر حديثه ، إنها وضع أفكار الشيخ الجرجاوى موضع التنفيذ الفعلى . فسألت : كيف ، قال : هذا تعرفه بعد صلاة العشاء .

بعد صلاة العشاء صحبنى إلى أحد أزقة السيدة زينب المظلمة ، ومازلنا نلتمس الغاية صامتين حتى دخل فجأة إلى منزل عتيق وسحبنى معه . هناك صعد بى إلى الدور الأول ونقر على باب مسكن فانفتح الباب ، فإذا بالمسكن حركة وأصوات ولاضوء ترى على هديه من الذى يتحرك ومن الذى يتكلم أو يهمهم . وقف وتحدث إلى من لانراهم بصوت خفيض وقدمنى إليهم بأنى المرشح الجديد للجمعية ، وهم بأن يذكر اسمى . فاعترضت بتوتر حاد قائلا : لا أريد أن يعرف اسمى من يخشون أن أرى وجوههم . فضحك أحدهم ، وأنار واحد آخر شمعة فضحكنا جميعا وعاد إلى الهدوء . قال واحد منهم

جادا ، إنك هنا لتعرف غايات جمعيتنا وتقسم على هذا المصحف والمسدس الذى بجواره على أن تشاركنا فى تحقيق تلك الغايات . قال : الغاية الكبرى التى تضم كل الغايات الأخرى هى تحرير وطننا من الانجليز والخونة المصريين ، قلت ومن الذى يحدد الخونة المصريين . قالوا نحن معا وستشارك أنت فى هذا التحديد . قلت ، منبهرا ، فليكن أقسم . فوقفوا ووقفت ، وأخذ الذى كان يجيب يدى ووضعها على المصحف بعد أن وضعه فوق المسدس وقال بصوت آخر : قل اقسم بالله العظيم على السمع والطاعة .. فسحبت يدى كما لو كانت قد لدغتنى عقربة . فنهرنى قائلا : اثبت ولا تتراجع واقسم . قلت له متحديا ، لا أقسم على طاعة ما أسمع إلا إذا وافقت على ما أسمع وعرفت من أطيع . قال تطيع الله ، قلت إذن اقسم على أن أطيع ما يأمر به القرآن . فأطفأ الشمعة ذلك الذى كان أوقدها . وعصبوا عينى ، وقادنى اثنان منهم خلال أزقة متقاطعة إلى أن تركونى بعيدا عن المكان الذى كنت فيه ، فرفعت العصابة وتوجهت عائدا إلى الغورية. ولم ألتفت لأعرف أين كنت. وكانت تلك التجربة،

تجربة الشعور بالخوف وتحديه معا آخر عهدى بمجلس الشيخ الجرجاوى .

قال الشيخ رفيق القطار : عليه رحمة الله كان من المخلصين .

قلت مندهشا : وهل كنت تعرفه .

قال : طبعا ولكن هذا حديث طويل ، وقد اقتربت محطة المنيا وهدأت حركة القطار وحانت لحظة الوداع . مؤقتا إن شاء الله . لقد سررت بصحبتك وأتمنى لك المستقبل الذى تستحقه أرجو أن يكون أفضل مما لحق بى . فانى عائد إلى المنيا لاودع أهلى قبل أن اشخص إلى قنا .

- ولماذا قنا ؟

- لاسباب قريبة الصلة ببعض ما حدثك عنه الشيخ الجرجاوى رحمة الله عليه . انى منقول من رئيس محكمة شرعية فى بنها إلى قاضٍ شرعى فى قنا . وهكذا ترى أنك تبدأ حياتك على طريق وعر . لا تنكص وتوكل على الله مادمت على حق . ولست أملك إلا نصيحة من شيخ فى منزلة الوالد :

لاتدع القرية تحبسك . عد إلى الأزهر الشريف سريعا لتكمل طريق العلم الذى بدأته . فقد قال الإمام الشافعى

رضى الله عنه : «من سكن فى الريف ضاع علمه ودينه» .

– أعود إن شاء الله .

وقف القطار ، ونادى مناد : المنيا ... المنيا ...

فافترقنا .

(٤)

ثم وقف القطار ونادى مناد : طما ... طما ...

فنزل إلى رصيف المحطة يحمل حقيبته الصغيرة . ياالله ، كم تغيرت الدنيا منذ أن كان هنا آخر مرة . أرض الزرع الفسيحة التى كانت تفصل بين المحطة والمدينة أزيل زرعها وسويت أرضها وأحيطت بسور من الحديد ذى باب عريض عليه لافتة تقول : السوق العمومى . تناثرت فيه مظلات وأقيم عند مدخله داخله بناء خشبى ، تطل نافذته على الشارع الذى كان يوما طريقا ترابيا بين المزارع ، وعلى النافذة لافتة كتب عليها «تذاكر» . وما بين سور السوق والمحطة تراصت دكاكين معروضة فيها بضائع ، يقف داخلها عارضون ويقف خارجها طالبون . فى أقصاها مقهى ذو بابين يطل أحدهما

على المحطة ويطل الآخر على الشارع ، أمامه كراسٍ ذوات قوائم من الخشب ومقاعد من الخوص وبها نفر غير قليل منهم من يلعبون «الكوتشينة» علنا على قارعة الطريق . وفى مواجهة السوق ، على الجانب الآخر من الشارع تناثرت بيوت أو مشروعات بيوت بعضها مسكون وبعضها لم ينهض حتى يسكن . فيما يلى أول بيت قائم مكان خال فسيح . خال من البناء ولكنه عامر بالحمر المعدة للركوب تختلط بها مجموعة من الصبية وعربتان يجر كلا منهما حصان هزيل . توجه إلى حيث الحمير فتسابق إلى لقائه الصبية كل يسأل إلى أين . قال الهمامية . توقف الصبية عن الكلام وتبادلوا النظرات وسأل واحد منهم . الهمامية ؟ أين هى هذه الهمامية . قال مبتسما شرقى البحر . فصاح غلام : يا معلم واحد عايز يروح الهمامية شرقى البحر . أجاب كهل متكئ على بردعة بدون أن ينهض : إلى السكساكة فقط ومن عندها يأخذ المركب ويعدى إلى الهمامية والأجرة ثلاثة قروش .

هو فوق الحمار حاضنا حقيبة ، والحمار يدب وئيدا بخطى ضيقة ناظرا إلى الأرض مادا أذنيه إلى الأمام ، ومن

حين إلى آخر ينفضهما لتنفض عنه الهوام التى تركب رأسه . والصبى وراءهما يمشى حافيا ساندا كفه الأيسر على مؤخرة الحمار ومن حين إلى آخر يستحث الحمار على أن يوسع خطوته بأن يضرب أسفل فخذه بعصاة دقيقة ضربا موجعا ولكن الحمار لا يبالى .

بعد أن غادرا طما واتخذا من الدرب الزراعي طريقا قال الزبون : اسمك إيه ياشاطر ؟ قال باقتضاب : عطية .. قال : هل أنت ابن المعلم : قال : لا . أعوذ بالله . انى أعمل لديه . هو صاحب الحمير . قال : كم يعطيك أجرا . قال : الثلث . أنا قرش والحمار قرشان وهو يأخذ أجر الحمار . قال : طيب. اركب يا عطية . قال لا ، المعلم يضربنى . قال ضاحكا: يا عطية . لقد تركنا طما ، ومازال أمامنا مشوار طويل إلى السكساكة . فاركب ورائى ولا تخف . لم يكمل الكلمة حتى كان عطية قد قفز ، لايدرى كيف ، وركب خلفه . وما شأنك يا عطية . أبوى مات فرمه القطر . قطر الليل . «أصل كان نضره شوية . وعايز يعدى الشريط» . سمع صوت القطار قادما ولكن لم يعرف من أى اتجاه فاندفع

ليجرى تعثرت قدمه وسقط على القضيب «ففرمه القطر» . ولما كنت أكبر أخوتى الخمسة فأنا «أكد» عليهم . وكم تكسب فى اليوم . «أهو يوم قرش ويوم ثلاثة وساعات خمسة» . احتفظ لنفسى بقرش وأعطى الباقى لوالدتى . والدتى تكسب كثيرا يوم السوق . لديها رخصة دلالة . طيب يا عطية ما رأيك لو أخذت قرشين فى مقابل أن توصلنى إلى الموردة على البحر بدلا من السكساكة . حاضر . «بس هات القرشين دلوقيتى» . فأعطاه قرشين وارتاح إلى أنه قد حل مشكلة كانت تشغله . أن يقطع نحو مائتى مترا بين السكساكة وشاطئ النهر حيث الموردة حاملا حقيبة .

عبرا دروب قرية السكساكة إلى الجانب الشرقى فقفز الصبى عن ظهر الحمار وقال : تفضل يا سيدنا الشيخ وصلنا . فنظر فرأى فضحك طويلا وقال لعطية : ياعفريت . لم تقل لى أن ... السكساكة تطل على الموردة لا يفصلهما أكثر من قصبتين . قال الصبى وهو يبتعد عن متناول يد الشيخ قابضا على القرشين فى جيب جلبابه : «وأنا مالى انت ما سألتنيش» ويتظاهر بأنه سيبكى خوفا على القرشين . فقال له

مبتسما بسمة حانية . لا تخف اقترب . فطوق كتفيه الصغيرتين وربت على رأسه وقال له : انت يا عطية تستاهل أكثر من قرشين لانك ولد نبيه . خذ هذا قرش آخر . ثم سأل: ألا تذهب إلى المدرسة . قال : كنت قبل أن يموت أبى أما الآن فأنا «أجرى على رزق خواتى» . طيب يا عطية أجرِ عُدْ قبل أن يحل الظلام .

وافترقا ...

(٥)

تقدم إلى الشاطئ نحو مركب راس لعله أن يجد فيه من ينقله إلى الشاطئ الآخر . وجد به رجلا كهلا وفتى شابا . ما أن اقترب من المركب حتى بادره الكهل : مين ؟ الشيخ عباس؟. مش أنت عباس ولد المرحوم الشيخ محمد» . قال : نعم . قال عاتبا : تأخرت ليه يا ولدى أبوك دفناه من خمسة أيام . والناس ولاد الكلب ماسكين سيرتك وعيقولوا ده ما فيهش خير وماعيجيش جنازة أبوه . يالله ياولدى . هات ايدك . هات الشنطة . ياواد يا على . شد الهلب وافرد القلع علشان

نعدى نسيبك بسرعة» . نفذ كل هذا بدون أن يجد الشيخ فرصة ليقطع حديث الريس المتصل . فى الطريق إلى الشرق أزعجه قليلا أن الفتى على أحمد كان من حين إلى حين يرحب به : «أهلا وسهلا بنسيبنا . حمدا الله على السلامة يانسيبنا . البقية فى حياتك يابو النسب» . كان يرد بأى كلام . ثم تطلع إلى «الريس» متسائلا . فقال الريس : يبدو يا ولدى انك لا تعرفنا . أنا عمك الريس الحاج عِليوْ من «الغنادير» وهذا على أحمد رفاعى ولد أحمد رفاعى من «أولاد سالم» الذى صاهروا بيتكم ، بيت محمد . فقد تزوج الخفير أبو زيد عم على أختك شاه ، «وجابو» ولد اسمه محمود أبو زيد . عايش فى بيت جده فى بيتكم . قال على : «عرفت عاد انك نسيبنا» . همهم الشيخ تشرفنا يا على . ثم سأل الحاج عليو كيف ضاقت المسافة بين النهر والسكساكة . قال : البحر نحر حتى اقترب من البيوت فالحكومة بطنت الشاطئ بالحجر «زى ما أنت شايف» . وبنت فيه هذا المرسى العريض الداخل فى المياه لاستقبال السفن وبضائعها ومدت منه الطريق الذى جئت عليه حتى محطة طما ، وقررت معدية

رسمى إلى الشرق . وأنا ورفاعى دخلنا المزاد ورسى علينا وأعطونا رخصة بأن مركبنا «بس» هى التى تعدى الناس بفلوس . وكمان لما البحر نحر ناحية الغرب طرح من ناحية الشرق ولم يعد المريسى الذى يفصل الجزيرة عن البلد «مريسيا» . ضمت الأرض على بعضها «ووسعت وكله زيادة فى الخير» . تساءل هل يعنى هذا أن المركب لن ترسو عند السحارة الغربية فى المريسى الشرقى . قال : لا الدنيا تغيرت . المريسى الشرقى أصبح مزارع ، والمركب ترسو الآن عند أول جزيرة بيت الباشا . سأل : بيت الباشا؟ قال الحاج عليو : آى «ماهو أصله لما المريسى إتردم والأرض اتصلت ببعضها والطريق مشى لغاية الجزيرة ومابقتش تغرق فى الدميرة الحكومة أعطتها لبيت الباشا السلينية ، خذها البيه عبدالرحمن ولد محمود باشا ، ودق فيها بابور بخارى وجاب من عندهم ناس تزرعها . سأل : لماذا من عندهم و«ليه مش من أهل البلد» . قال الحاج عليو : والله ياولدى ماعارف، أهى أرزاق على أى حال. قربنا من جزيرة بيت الباشا. ستهبط من المركب هناك . وسيصحبك على أحمد حتى البلد . يشيل الشنطة . ياواد ياعلى . نعم

يابا الحاج . تشيل شنطة نسيبك . «وبدل ماتلفوا حوالين الجزيرة خد المدق الطوالى وسط القمح اللى عيفوت جنب البابور . وإن حد قالكم أكده ولا أكده قوللهم ده ولد المرحوم الشيخ محمد اسماعيل علشان يخليكم تفوتو ... يالله يا عباس . المركب رست . جَلِّب» .

انطلقا إلى أن بلغا «وابورا» بالغ الضخامة فى جوفه لهب، يلقمه رجلان اطنانا من الحطب فينفث من أعلاه دخانا أسود كثيفا ، ويسحب من جوف الأرض ماء رائقا يدفع به فى قناة من الطين تحمله إلى داخل مزارع القمح الشاسعة . كأنها بحر ممتد إلى مالا نهاية تحرك الريح أمواجه الخضراء المتتابعة . قال خفير يحمل بندقية ، لا كمثل تلك البندقية ، ولكن مثل بنادق الشرطة فى القاهرة : على وين يا أستاذ ؟ رد على أحمد : على البلد «ده الشيخ عباس ولد المرحوم الشيخ محمد العمدة نسيبنا» . قال : البقية فى حياتك يا أستاذ ، أى خدمة قال : متشكر . وانطلقا حتى بلغا الكوبرى الركيك مدخل القرية . فاستقبله الجالسون على امتداد الجسر ثم الدرب واقفين مصاحبين له صامتين حتى بلغ بيتهم وقد

بلغ من فيه أنه قد حضر . دخل البيت مقتحما قبل أن يدخل المضيفة مسلما . قال المصاحبون : يعزى أمه أولا وانتظروه . الحوش خال من البهائم ملئ بالنساء المدثرات بالشقق السوداء . استقبلنه بصراخ حاد سمع منه أسئلة تصرخ فى وجهه : أبوك وين يا عباس . أبوك مات ياعباس . زينة الرجال مات ياعباس . تعال ياشيخ محمد شوف ولدك عباس .. وأسئلة أخرى أكثر تعقيدا وغموضا . واندفعت إليه أخته «وشار» وامرأة أخيه مرسى وهما لا تكادان تنطقان ، انحنت كل منهما تقبل ظهر يده . على رأس كل منهما وعلى صدرها بقايا كوم صغير من الطين . جراه إلى حيث أمه جالسة . نظرت إليه نظرة تأنيب حزينة . ولا دمعة . انحنى يلتمس يدها ليقبلها. قالت بحدة : كنت وين ياعباس . أبوك مات وانت كنت وين يا عباس .. الله يسامحك يا ولدى .. وانفجرت عيناها دموعا . فوثب خارجا من البيت إلى المضيفة . الرجال مرصوصون على «الدكك» . السلام عليكم . ردوا . لم يقف أحد . لم يصافح أحدا . لم يصافحه أحد . لم يتحدث إلى أحد . لم يتحدث إليه أحد . اتخذ مكانا على دكة وصمت .

بقى خمسة وثلاثين يوما صامتا . الناس فى القرية لا يتحدثون فى الجنائز لا جهرا ولا سرا . من يريد أن يتحدث ينصرف ثم يعود إلى الصمت أو لا يعود . أهل المتوفى لا يتحدثون ... لا يمدون أيديهم إلى الوافدين معزين أو المنصرفين . بل يقف نفر من الاقربين للمتوفى لكل وافد ليعرف أنهم قد رأوه مواسيا وسيواسونه حين يستقبلهم معزيين . ويقفون حين ينصرفون . ثم يجلسون صامتين . ولا يغادرون المكان إلا لضرورة تنقضى ثم يعودون . وفيه ينامون إذا جن الليل أربعين ليلة. يأتى الافطار والغداء والعشاء إليهم من بيوت العائلة لا من بيتهم على أطباق عريضة من سعف النخل الأبيض المجدول . فلا يأكل أحد منهم إلا قليلا . «لقمة تسند» قلبه . وتعود الاطباق كما جاءت. لا قهوة ولا شاى فى الجنازات . لا «جوزة» ولا سجائر فى الجنازات . يمر على الناس فتى بقلة فيها ماء يتبادلها الشاربون . المعزون يقدمون جماعات جماعات من بيوت العائلات . فيتلو فقيه القرية ما يتيسر له من آى الذكر الحكيم لوافدين آخرين . جاءوا خلال القراءة الأولى ، فينتظرون نهاية التلاوة التى بدأت لهم ثم ينصرفون . التلاوة قصيرة ولكن متوالية . وما يتيسر للقارئ فقيه القرية إلا ما يحفظه وهو جد

قليل . يقرؤه تجويدا ثم يعيده ثم يبدأ ويعيد كأنه يحفظ المعزيين ماتيسر من القرآن . تختم القراءة كل مرة بدعوة جهيرة لقراءة الفاتحة فيقرأها الحاضرون تمتمة غير مسموعة إلى أن يقولوا آمين. فيما عدا صوت الفقيه صمت ثقيل ثقيل .

لا يسمع إلا صراخ النساء وتعديدهن فى البيت. تعديدهن رثاء منظوم ذو لحن حزين تنفطر له القلوب . ولا دمعة . ثم تنهض من بينهن نائحات إلى حلقة منهن تدرن فيها على إيقاع لطم الخدود ومقاطع التعديد تحدوهن «الندابة» تدق على طار . ولا دمعة . تنهار واحدة فيتوقف «الندب» ويستأنف الصراخ إلى حين . ولا دمعة من عيون الصارخات المعددات النادبات ولا من عيون الجالسين الصامتين .

استنفدت الأيام الجنائزية الكئيبة الحزن المكتوم . فحين ذهب مع الذاهبين صباح يوم الاربعين إلى المقابر ليقرأوا الفاتحة على قبر المرحوم كانوا يحسون فى أنفسهم مشاعر الخارجين من السجون . فلما عادوا عاد كل إلى داره وبقى هو وأخوته فى المضيفة وقلة من الاقربين . جمعوا العمائم لتغسل حتى يزول لونها المترب ويعود أبيض كما كان . فلا أحد يغسل أو يغتسل الأيام الاربعين . ثم جاء «المزين»

واجتث فى عجالة خطرة ما نما على الوجوه من لحى . لا أحد «يتزين» الأيام الاربعين .

فى اليوم التالى اغتسل واستبدل بملابسه ملابس أخرى وجلس شابا نضرا فى المنضرة يحيط به من جاءوا ليرحبوا به كأنه ضيف حميم . وتحدث كثيرا إلى أخوته ورفاق عمره وقص عليهم طرائف مما لاقاه منذ «مشى» وضحك مع الضاحكين . عاد كل شئ إلى ماكان عليه كأن لم يكن ثمة مأتم . ثم يبقى الحزن سرا دفينا فى أفئدة المحزونين الصادقين لا يبين .

ثم قيل له أن أمه تريد أن تراه ...

فغادر «المنضرة» إلى البيت . هناك وجد أمه فلم يكد يعرفها وقد هزل جسمها وتغضن وجهها واحمرت عيناها ورسم الدمع الصامت على وجنتيها خطين من الحزن الجليل . لم تستطع أن تنهض فجثا أمامها وقبل يديها وشعر لأول مرة بحرارة الدموع تنبثق من عينيه . فقالت بصوت حزين رصين : لاتبك ياعباس يا ولدى . الرجال لا يبكون . وأنت الآن رجل البيت . أنت المتعلم . أخوتك لايعرفون شيئا . لا تهرب مرة

أخرى يا عباس . الرجال لا يهربون . لا تهرب منا . نحن فى حاجة إليك . ابق معنا يا ولدى لتشغل مكان أبيك . لا أحد غيره يعوضنا عنه إلا أنت فلا تهرب يا عباس . الرجال لا يهربون . وحدث ما لم يحدث منها قط . طوقته بذراعيها وقبلته بشفاه مرتعشة على خده عدة مرات . ثم فصلت نفسها عنه بقوة وقالت آمرة : قم . قم ياعباس مكانك فى المنضرة مع «الرجالة» .

أعادت إليه أيام فى محيط من الود الخالص والاعجاب الصادق والفرح بوجوده الهدوء العقلى والراحة النفسية . راح الحمام الزاجل يعود إلى عشه . فاجتاحته عواطف جياشة افتقدها منذ أن «مشى» من القرية هاربا .

ليته لا يعود إلى بلد الغربة . أهلها مغتربون والوافدون إليها غرباء . ليته لا يعود إلى حياة جرداء من الابوة والأمومة والأخوة والقرابة . بلد لا أسرة فيها ولا بيت ولا عائلة ولاقرية . «بلد لا تعرف الصدق حتى فى الصداقة وكل دعوة فيها ادعاء» . كما قال الشيخ الجرجاوى رحمه الله .

قال له أخواه وهما يودعانه حتى محطة طما . ماذا قلت يا

عباس . قال سأرجع اليكم وأقيم معكم إن شاء الله . أريد فقط أن أكمل هذا العام الدراسى . قال له أخوه الكبير لقد أوصى أبونا أن تعود لترعانا إذا وافاه الأجل . أمنا لم تذكر لك هذه الوصية لانها تتمنى أن تعود «من نفسك» . ونحن وباقى العائلة نتمنى أن تعود وترفع رأسنا أمام العائلات الأخرى . قال كيف ؟ . قال : «تعمل عمدة مطرح أبوك» . قال : يا مرسى ياخوى أنا مش غريب . طول ما أمك موجودة ما فيش فايدة . ألا تذكر كيف كانت تعذب الوالد عليه رحمة الله قبل أن يستطيع اقناعها باخراج زكاة عيد الفطر . ألم يستعن بالشيخ أحمد معتوق ليقنعها بأن البخل حرام . فماذا كانت النتيجة . أبوك استقال يامرسى «عشان ايه» . ألم يكن ذلك لأنه لم يستطع أن يقنعها ببناء بيت يليق بوظيفته يستقبل فيه الحكام . تكاثرت عندكم الجمال يا مرسى فما فائدة أن يقتنى أى إنسان سبعة جمال ومافائدة العجول التى لا تحلب ومافائدة قطيع الماعز الذى يملأ الدار . لماذا لا تبيعون الفائض وتشترون أرضا مثلا . لأن أمنا يا مرسى يسعدها الاكتناز ويشقيها الانفاق وتكره التبادل لأنه يأخذ منها حتى

لو كان يعطيها بديلا عما أخذ . «يا مرسى ياخوى دا بيتكم أوحش من بيوت الغجر . قبل ماتفكروا فى العمدية ابنوا لكم بيت يامرسى» .

قال بحماس : «حاضر ياخوى . أنا دلوقيتى الكبير وحنتصرف. حنبنوه . حنبنى أحسن بيت ، بس أنت تعالى» .. وافترقوا ..

(٦)

درب سعادة خلف سراى اسماعيل باشا الصغير . يتصل أقصاه المفتوح بآخر شارع الغورية . يصبان معا فى ميدان باب الخلق . عند مصبهما تقوم «حنفية مياه عامة» . يرد إليها الأهالى لملء أوانيهم ويملأ السقاءون منها قربهم . القربة بمليمين . يحملونها إلى أهالى لا يردون .. فى مواجهة السراى تقوم الكتبخانة . يفصل بينهما شارع الخليج . يفتح باب الكتبخانة على شارع محمد على ذى البواكى على الجانبين . يبدأ من العتبة الخضراء . حيث قهوة متاتيا وينتهى إلى القلعة مقاطعا شارع الخليج عند باب الخلق . كم

تمنى الشيخ أن يسكن قريبا من الكتبخانة أو يسكن فيها .

لذا حينما قرر الشيخ عباس أن يستقل بسكن بعيدا عن حجرة الغورية وسكانها اتجه فى البحث إلى شارع الغورية ذاته وعلى امتداده من الأزهر حتى باب الخلق . حتى إذا ما بلغ نهايته ولم يهتد إلى مسكن انعطف يمينا فى درب سعادة. قبل أن يصل إلى نهايته المسدودة ، نادته أنثى ترقب الدرب أو تراقبه من وراء نافذة خشبية مغلقة إلا قليلا «على فين ياسى الشيخ والدرب مسدود» . قال ضاحكا : «مين عارف يا ست يمكن ربنا يفتحه فى وشنا» . ضحكت ضحكة رنانة وقالت : «عايز ياسى الشيخ ربنا يفتح فى وشك درب» . قهقه وهو يقترب من النافذة وقال : «موش قصدى» ... وكلمة من هنا وكلمة من هناك قالت الست أم أنيسة : طلبك عندى تفضل . غابت عن النافذة فدق هو على الباب بمطرقة من حديد على شكل يد قابضة على كرة . قبل أن يرفع يده عن المطرقة فتحت الباب وقالت بصوت رخو : «يه . مستعجل على إيه ياسى الشيخ . تفضل» . أم أنيسة فى نحو الخامسة والأربعين من عمرها . قصيرة مترهلة . فى وجهها اثار

جدرى قديم . تحزم رأسها بمنديل أسود ، دخل وهم بأن يجلس أمام حجرة «المسافرين» الأرضية فلم تمهله وقالت بجرأة جارحة : «يه ، إنت جاى تؤعد ولا تشوف الأودة» . فقفز واقفا مرتبكا وسبقته هى على سلم إلى طابق ثم إلى سطح المنزل . كاد يتعثر وهو صاعد خلفها حياء من أن ينظر إليها وهى صاعدة أمامه . ثم تفضل إلى حجرة وحيدة فى ركن من السطح تفتح على باقيه وتطل نافذتها الخشبية على درب سعادة . الحجرة خالية ونظيفة . فى الركن المقابل لها معزتان مربوطتان بحبلين طويلين مشدودين إلى سياج من البناء يحيط بالسطح . فى زاوية التقاء السياج بالسطح وعلى امتداده تتتابع أنابيب من الطين يتوالى خروج الأرانب منها ودخولها . يجمع بين الأرانب والمعزتين كوم من البرسيم الأخضر . قالت : هوا ونور إيه رأيك . قال : والماء . قالت : «ماتعتلش هم» . المية وأيوها حاجة تجيبها لك أختك أنيسه ، بنتى ، والأجرة عشر أروش فى أول كل شهر» ..

جاء صوتها من أسفل : «فيه أيه يامه» . قالت : تعالى يا أنيسة . جاءت أنيسة صاعدة على إيقاع سريع من صوت

القبقاب ، تلوك فى فمها لبانة . حين أطلت على السطح ورأت الفتى الشيخ تراجعت ، «يه . يا عيب الشوم . دامين دا يا مه». «تعالى يابت دا أخوك عباس المجاور فى الأزهر . غريب من الصعيد . مالهوش حد وعايز أوده يسكنها ألت نديله الأودة دى بدل ما هى فاضية أهو ينوسنا وياخد باله من المعيز والأرانب . وإلا إيه ياسى عباس «. طبعا . حاضر . تأملته أنيسة وهو يتأملها وقالت : «اللى تشوفيه يامه» . وانسحبت .

هناك سكن عباس ..

يذهب إلى الأزهر كثيرا ثم دون الكثير ثم غبا حتى انقطع. ويذهب إلى منزل الشيخ الجرجاوى كل يوم ثلاثاء حتى مات . ويذهب إلى قهوة متاتيا من حين إلى حين حتى مل . ثم يذهب إلى الكتبخانة يوميا . ويطالع بنهم شديد بدون منهج حتى امتلأت رأسه بأطراف من أغلب العلوم وعلوم متناقضة الطرائف . وهام بالشعر فقرأ دواوينه ، ديوانا ديوانا ، وحفظ آلافا من الأبيات ولكنه لم يحفظ قصيدة واحدة متكاملة إلا ما أنشأه المتنبى فى مدح سيف الدولة فقد فتن اعجابا بسيف

الدولة . ويحمل معه عصر كل يوم جريدتى الاهرام والمؤيد .
ويعود إلى مسكنه يزعم لمن فيه أنه قد تناول غداءه خارج
المسكن . لا يغادره إلا مصاحبا أم أنيسة وأنيسة فى جولة
«حرة» أو لزيارة أولياء الله ليعودوا قبل أن يحل الظلام .
يقضون الامسيات فى «الحكايات» ولعب الكتشينة و«قراءة
الفنجان» حين تزورهم جارتهم أم عبدالمعبود . ولقد قدمته أم
أنيسة إلى زائراتها وجاراتها على أنه قريب لها من بقايا
فروع عائلتها فى الصعيد . فأنيسة فى منزلة أخته الصغيرة
وهو يعتبرها أخته فعلا .

عرف منها أن زوجها «أبو أنيسة» ، الذى لم تنطق اسمه
قط ، كان مشرفا على الخيول فى شركة سوارس التى تحتكر
النقل العام بعربيات مغطاة ، ذات مقاعد ، تجرها خيول من
أول الدراسة حتى الموقف الرئيسى فى ميدان سوارس
(مصطفى كامل فيما بعد) ، وأن حصانا هائجا رفسه منذ
ثلاثة أعوام فاخترقت حوافره بطنه وتوفى بعد أيام تاركا لها
أنيسة ، وأن الشركة قد «صرفت» لها مبلغا اشترت به ذاك
المنزل فى درب سعادة . وأنها تستعين على الحياة بالحياكة

وتأجير حجرة السطوح وبيع ما تنتجه من الارانب . وأنها «مبسوطة والحمد لله» . ولا يشغلها إلا مستقبل أنيسة .

وعرفتا عنه ما هو معروف من أول الهروب حتى درب سعادة وهما تعرفان الآن والدته وأخوته وأخواته وأقاربه بالاسماء حتى لتتحدث عنهم أم أنيسة أمام زائراتها فلايشك أحد فى أنهم أقرباؤها وقريباتها . وحين عرفتا أن له اختين احداهما تدعى «وشار» والثانية تدعى «شاه» ضحكت أم أنيسة ضحكة مكتومة ، أما «أنيسة» فماتت على روحها من الضحك «وهى تتقافز وتكركر مرددة «شاه» حتى وجم وغضب. فلما فطنت له سألته : «إيه ياسى عباس مالك . زعلان ليه» . فقال بجدية صارمة : ما الذى يضحككم ، فضحكت مرة أخرى وقالت: «أصلو مش حتلاء وا لها عريس» قال بجدية : ليه بل تزوجت فعلا ، قالت متسائلة : «خروف ؟». وضحكت مرة أخرى . فانتفض غاضبا إلى حجرته وقاطعها نحو أسبوع فعرفتا من طبعه أنه قد يكون لطيفا ولكنه مفرط الحساسية بكل ما يعتقد أنه يمس اعتزازه بذاته . وأنه ليعجب كثيرا بالاحاديث المرحة المتضمنة السخرية والتورية

بشـرط ألا تكون مـوجـهـة إليـه وألا يكون هـو مـوضـوعـهـا .
ويحسب كل هذا احتراما لنفسـه . فلم تعد أنيسة بعد ذلك إلى
ما لا يحب بعد أن قالت لها أمها : «أصله يا بنتى ابن عمدة .
والعـمـد فى الصـعـيد مـايحـبـوش الهـزار» . فلمـا أراد أن
«يصـالحـهـا» أضـحكها حـتى اغرورقت عيناها بالدمـوع من
اسـمـاء النسـاء فى القـرية . قال لها أن الاسـمـاء مـجـمـوعات
متشابهة مثل أوراق الكتشينة . بخيتة وبخة وبخاتى وبختية .
وأيضـا : مـولعـة وولعـانة ولعــلوعـة ولُعّة . يقـول لهـا بصـوت
أجش بلـهجــة الحديث فى قـريتـه تصـورى يا أنيسـة رجـلا
يغـازل زوجـتـه فـيـقـول لهـا : «أنـا عنحـبك مـوت يالعلوعـة» ..
فتضحك فيرضى .

وعرفتنا مـن أهل الهمامية واحدا فقط ، حمدان حسـان ،
الرجل الطويل النحيف ذا اللحية الصـفراء والعيون الزرقـاء .
يفـد إلى منزل أم أنيسـة مرتين فـى العـام . مـرة حـين ينعـقد
مـولد السيدة زينب فى القاهرة ومـرة حين ينعقد مولد السيد
البدوى فى طنطا . يحضـر فى مركب «قيـاسـة» مـعدة للسـفـر
الطويل . يجمع فيـهـا الراغبين فى زيارة السيدة أو السيد .

ترسو فى ساحل الغلال جنوبى مصر القديمة وتبقى لمدة أسبوع إلى أن يعود اليها الزائرون لتعود بهم إلى بلادهم فى مقابل معلوم . وفى كل مرة يأتى إلى عباس حاملا «جوالا» مليئا بالعيش الشمسى وبلحا وفريكا وجبنا قديما وطيورا قليلة غير مذبوحة، و«نقودا» ، لا تعرفان مقدارها وتحسبانها غير قليلة.

وفى كل عام تشب أنيسة حتى أصبحت شابة الجسد وان بقيت طفلة الروح متوهجة الذكاء . اختبر ذكاءها واكتشفه حين توافقا على أن يعلمها القراءة والكتابة . تعلمت بأسرع مما يتذكر أنه تعلم هو . فبدأ يخشاها . فذكاؤها يلتقط أحلام يقظته أو يخشى أن يلتقطه . فهى لا تكف عن مداعبته واحراجه فإذا نهرها انخرطت فى بكاء زائف بدموع حقيقية فتتدخل أمها للصلح بينها وبين أخيها فيغيض الدمع كأنها لم تبك منذ دقيقة . أما هو فلايزال حبيس تقاليد القرية الصارمة ملتزما قيمها . قيل أنها أخته . فإن لم تكن أخته فقد شاع فى درب سعادة أنها قريبته ، فان لم تكن قريبته فقد أئتمنته أمها عليها ، ثم هى على الأقل جارته ، وكل أولئك «من المحارم» طبقا لشريعة القرية . فمرت الأيام بسلام ، وفى

القلوب ما فيها حتى جاءه «تلغراف» ينعى إليه والدته ويدعوه إلى الحضور ، فانفجر البركان .

أعدت له أنيسة حقيبته . وأخذت أم أنيسة تواسيه وتعزيه وتقويه ، فلما هم بالخروج اندفعت أنيسة إليه وتعلقت بذراعه وهى تنتحب . قالت له بصوت فيه حرقة اللهب : «بلاش تسافر يا عباس . وحياة أنيسة بلاش تسافر» . جفلت أمها وهى تسمعها تناديه باسمه مجردا وتستحلفه بنفسها . وجلس هو من فرط الدهشة والحرج . فأطلقت أنيسة ذراعه وانطلقت صاعدة إلى السطح هاربة من الخجل . قالت أم أنيسة بوقار جاد : «اعذرها يا ابنى الظاهر أن أنيسة بنتى متعلقة بيك . فهى تخاف ألا ترجع الينا . لكن يا ابنى كل شئ قسمة ونصيب . فمع السلامة وإن شاء الله ترجع» . لم يرد . لم يعرف كيف يرد . حمل حقيبته وانسل حزينا حزنا مضاعفا بدون أن يصافح يد أم أنيسة الممدودة لوداعه . قبل أن يترك درب سعادة التفت إلى البيت الذى تركه فلمح وجه أنيسة يطل من نافذة حجرته . لوحت له بيدها فلوح لها بذراعه ..

وافترقا ..

(٧)

كان الوقت قد تأخر واقترب منتصف الليل حين دب ، حاملا حقيبته فى الدرب الذى يلتقط أطراف أشعة الضوء المنبعثة من «فانوس» الغاز القائم عند أول شارع الغورية . ما أن اقترب من مسكنه حتى لمح شبحا قريبا من منزل أم أنيسة . صاح خفير الدرب من عند آخره : «مين اللى هناك» . قال : «أنا الشيخ عباس» . لم يكد ينهى ما قال حتى انفجرت بقوة ضلفتا «أودة المسافرين» وانصبت منها على أرض الدرب حزمة ضوء قوى تشعه «لمبة نمرة ١٠» تحملها الست أم أنيسة . قالت : «مين ؟ سى عباس . حمدا لله على السلامة . تفضل يابنى» وانطلقت تفتح الباب وفى يدها المصباح . دخل هو . غلقت هى الباب . بعد السلام سألته : هل تناولت عشاءك . قال لها لا كاذبا ولا صادقا : الحمد لله . ثم أضاف: أين أنيسة ؟ قالت انها نائمة فوق فلندعها تكمل نومها و«الصباح رباح» . فحمل حقيبته وصعد إلى حجرته . ولما هم بأن ينام تلبسته شياطين الظنون .

منتصف الليل وأم أنيسة يقظة بينما أنيسة نائمة . أم أنيسة فى الدور الأرضى ، بينما أنيسة فوق . ثم أن أم أنيسة «متزوقة على سنجة عشرة» . والخفير أمام الباب أو قريب منه. يحرس الدرب عند طرفه المسدود بدلا من أن يراقب مدخله . هل يمكن أن . لا ، غير معقول . لكن «إن كيدهن عظيم» . طيب افترض «وأنا مالى» . لا . كيف لا أبالى وأنيسة فى الدار . هل يمكن أن أنيسة نفسها . «يادى الليلة السودة» . هل كان الخفير خارجا من البيت أو كان على وشك أن يدخله . لو كان داخله فلابد أن يكون قد تعشيا معا . نعم. وإلا فلماذا بادرت إلى سؤالى عما إذا كنت تعشيت . ثم من أدرانى أنه خفير . جائز أن يكون ذلك «ملعوبا» من ملاعيب أولاد مصر ليوهمنى بأنه خفير . لكن للدرب خفير فعلا . ولو لم يكن هذا خفيرا لضبطه الخفير . بدأ ذهنه المتقد يهدأ . أمسك بالمصحف وعلى ضوء «لمبة نمرة ٥» راح يقرأ : «بسم الله الرحمن الرحيم . قل أعوذ برب الناس . ملك الناس. إله الناس. من شر الوسواس الخناس . الذى يوسوس فى صدور الناس من الجنة والناس» . وأعاد القراءة

مرات ومرات حتى استيقظ فى الصباح فوجد المصحف بجواره على فراشه . فلما خرج من حجرته وجد أنيسة تحمل أرنبا وتهدهده فلما رأته قالت : صباح الخير . حمدا لله على السلامة . قال صباح الخير يا أنيسة ، الله يسلمك ، هل استيقظت أم أنيسة ؟ . أمى خرجت بدرى تسلم فستان الفرح لأم زكية لأنها ذاهبة تتزوج فى بلدهم . ظللنا طول الليل نشتغل فيه ونجهزه ، إلى أن تعبت أنا ونمت ، وأمى أكملت للصبح وخرجت تسلمه لأم زكية «عشان الفرح النهاردة» . «عقبالك ياسى عباس» . «عقبالك أنت يا أنيسة» . «طيب عقبالنا أحنا الاتنين» .. انتفض وقال : لا . لا . يا أنيسة . مستحيل . أنا أعزك فلا أستطيع أن أغشك . انت تستاهلين أحسن الرجال . ولكن أنا لا يا أنيسة . انت لا تعرفين ما أنا فيه . لا تعرفين حالتى . أنا يا أنيسة لست أهلا لأكون محل أمل فتاة بريئة مثلك .

لم يفطن وهو يتحدث منفعلا إلى أنها كانت قد انصرفت قبل خاتمة الحديث ..

غادر المسكن قبل أن تعود أم أنيسة ولم يعد إليه إلا بعد

صلاة العشاء . قضى يومه فى حديقة الازبكية يجتر أفكارا سوداء استغرقته طوال رحلة عودته بالقطار . بدأت تدور حول أنيسة التى سيقابلها بعد ساعات فسأل نفسه ماذا يريد من أنيسة . إنه يعرف أنها تريد أن تتزوجه وهو يعرف أنه لا يستطيع أن يتزوجها . أنه عاطل تحت ستار من طلب العلم وسيعود إلى قريته . فكيف يغش فتاة بريئة ويتركها تعيش وهما . وماذا لو تقدم إليها من يخطبها فرفضت من أجل ذاك الوهم .

لم تكن تلك إلا البداية ... ثم تتابعت الأفكار والاستنكار فيما يشبه الحوار .

يا أخى ، لقد كدت تبلغ الواحد والعشرين من عمرك وأنت لا تعرف ماذا تريد . مسألة الأزهر عرفناها . كنت تضيق باستبداد أمك فى أبيك الذى تحبه وعجزك عن أن تردها عنه فكرهت بيتكم وتشردت فى بلدك . واخترت الأزهر لانك كنت تغير من علام الوعضلى وأنت تزعم أنك أفضل منه . على أى حال أنا لا أسألك ماذا كنت تريد من الأزهر بعد أن هربت إليه . فالأزهر جامعة طلاب العلم للعلم. ولا شأن له بمصيرهم

بعد أن يتخرجوا فيه . إنه معهد تربية لا مصنع موظفين . هذه فهمناها . ثم اتيحت لك فرصة لم تسع إليها وربما لا تستأهلها هى أن تكون زعيم الطلبة . وقد كان يمكنك أن تقوم بدور أوكل إليك . ولكنك لم تعرف ماذا تفعل به أو فيه . فانسحبت متحججا بحجج واهية . لماذا لا تعترف أنك خفت من مسئوليات الدور فانسحبت . وحتى لو صح أنك لم تقبل أن تؤخذ على غير ما أنت عليه ، فما الذى أنت عليه يا عباس

ماذا تريد لنفسك على قدر من التحديد . والتقيت بالشيخ الجرجاوى واستمعت إليه وانبهرت بما قاله كما تقول . ومع ذلك لا تستطيع أن تنكر أنه حين أمتد هجوه من محمد على حتى ادرك عباس الثانى تمنيت لو توقف دون عباس . لقد كنت حتى ذلك الوقت ترجو أن تلتقى بالخديو كما التقى به الشيخ عاصم . ولو التقيت به ما عرفت ماذا تريد منه كما أنك لم تعرف ماذا كنت تريد من وراء ترددك على الشيخ الجرجاوى . فلما لم يعجبك ما وراء التردد عليه هربت منه بدون حتى أن ترجع إليه وتشكو له أو تحاوره . وترددت كثيرا على مقهى متاتيا فما الذى كنت تريده من الحضور . ونسبت

نفسك إلى حزب اللامركزية لمجرد أن تقول أنك منتسب إلى حزب ، واخترته لأن مبادئه أكثر اتساعا من أن تجد فيها دورا محددا تريد أن تؤديه . والتهمت كتب دار الكتب قراءة . الكتب التى تقع يدك عليها مصادفة ، لأنك لا تعرف ماهو العلم أو الفرع من العلم الذى تريد أن تتعلمه . حتى الشعر ، ياعباس ، أعجبك فيه تطريب القوافى فأنت لا تقرؤه كما يقرؤه الناس ولكن ترتله ترتيلا ملحنا القوافى تفعيلا تفعيلا . فما الذى تريده من وراء حفظ الشعر وترتيله . وأخيرا قدمت طلبا للالتحاق بمدرسة القضاء الشرعى . تريد أن تصبح قاضيا . أو ظننت أنك تريد . فما أن قابلك صدفة قاض شرعى منفى من بنها إلى قنا حتى جزعت من أن تنساق إلى مالا تريد . حسن . ولكن ماذا تريد ؟ . ثم يا أخى ، لقد مات والدك ، وقد أدركت وأنت فى قريتك هناك ، أو لابد أن تكون قد أدركت ، أن ما كان يرسله إليك من نقود وغير نقود مع حمدان حسان مرتين فى العام كان فوق طاقته . فما الذى تريده من اخوتك الآن ..

قال يرد على نفسه : إننى منذ حضرت إلى القاهرة لم

أتحرر قط من الشعور بالغربة. انى غريب عن الناس والأشياء والمعانى جميعا، ولقد حاولت . كنت أصطنع القرب من الناس والأشـيـاء والمـعـانى . ولكنى أتوقف قـبل أن أصل . لأن المحاولة مصطنعة وكل مصطنع زائف وأنا لا أريد أن أزيف نفسى ولا تريد هذه القاهرة الفاجرة أن تقبلنى كما أنا ، على أى حال لقد أضاعت لى أيام قضيتها فى عشى فى الهمامية أننى انتمى إلى هناك فسأنقذ نفسى وأعود إلى هناك .

لم يعد يبـقى فى منزل أم أنيسة كثيرا . وأن بقى لاذ بحجرته يقرأ فيما انتقاه فاشتراه من كتب الفقه والتاريخ والشعر . فقد بدأ يعد زاده من الكتب حين يعود . لم يحدث بينه وبين أم أنيسة أو أنيسة ما يعكر صفو لقائهم إذا تلاقوا فى تلك الأمسيات التى يلعبون فيها الكتشينة أو تقرأ لهم أم عبدالمعبود «الفنجان» . أصبحت علاقته بأنيسة علاقة أخوية حقا فيها ود ومجاملة وجدية أيضا . أما أم أنيسة فقد فهمت كل شئ بدون أن تسأل . بعد شهور قالت له إن حمدان قد جاء ولم يجدك . ترك أشياء تركناها فى حجرتك . وقال إنه سيحضر غدا وألح على أن تنتظره . جاء حمدان فاستقبله فى

حجرته على غير عادته . أعطاه حمدان ما أعطاه وأبلغه رسالة من أخيه . لقد «ضربوا» مائة ألف طوبة . وحرقوها فى أربعة «قمائن» لبناء البيت ، وهم يريدون أن يعرفوا كيف يريد أن يكون البيت قبل أن يبنوه ..

قال لحمدان : قل لهم سأحضر لاشرف بنفسى على بنائه. متى ؟ . على موعد عيد الأضحى إن شاء الله ..

فلما اجتمعوا مساء كان مرحا وسعيدا سعادة من ألقى عنه وزرا كاد ينقض ظهره فقالت أم أنيسة بهدوء حزين : «والنبى ياسى عباس لما تنوى تسيب الأودة أدينا خبر أبلها بشهر» .

قال : سأودعكم على موعد عيد الأضحى إن شاء الله ...

وقد كان ...

(٨)

وصل مساء يوم العيد فشارك مبكرا في طقوسه . تسبق النساء الرجال قبل شروق الشمس إلى المقابر تحملن قففا من الخوص مليئة بالكعك . تلك الأطواق الغليظة ذهبية اللون

المصنوعة من دقيق القمح واللبن والدهان . وأقفاصا من البلح الرطب . فما أن يصلن ويحطن بمقابر الغائبين حتى تحيط بهن أسراب من الأطفال يتلقون ، وهم يطوفون المقابر سربا سربا ، «حيمة» كعكة ويضع بلحات ، رحمة للمتوفين . فإذا أشرقت الشمس يعدن فارغات القفف والأقفاص وتكون طلائع الرجال قد وصلت إلى المقابر ذاتها فيقرأون الفاتحة ثم يتبادلون التهنئة بالعيد دعاء لا يتغير بالبقاء حيا عاما آخر «أحياك وأبقاك وتلف السنة وتلقاك» ثم ينصرفون عائدين مسرعين يذبحون كثيرا من الجديان وقليلا فى الخراف ، تتحول سريعا إلى قطع من اللحم المسلوق تختلط فى المواجير الفخارية بما يملأها من «فتة» خبز القمح ، وترص فى الطرقات أمام «المناضر» تتطوف بها الصبية يتخاطفون ما فيها من لحم ، ويتعابثون بما فيها من خبز بعد أن يكونوا قد شبعوا ، كعكا وبلحا ولحما .

عاد إذن عباس ولد محمد اسماعيل الذى هرب من الهمامية يحمل صناديق من الكتب واشتراكا فى جريدة الأهرام . وبنى فى الهمامية بيتا أو أشرف على بنائه . بناء

على طراز بيوت الحلمية . باب صغير يؤدى إلى ردهة واسعة تصب فيها أبواب تؤدى إلى مساكن عدة . الباب الأيمن من الخشب «اللطزان» المجلد بألواح مائلة متقاطعة برءوس بارزة لمسامير نحاسية لامعة . ارتفاعه ثلاثة أمتار وعرضه متران ، نموذج قروى لباب مسجد السلطان حسن الذى تطل عليه القلعة ، ارتفاع جدران البيت ستة أمتار . غايتها أن تعوض فارق ارتفاع البيوت المجاورة المقامة على سفح الجبل فتوازيها . ويبدو أن قد كان للشيخ فيها غاية أخرى . ففى الجزء العلوى من الجدار البحرى دفن الشيخ صورة له كان قد أحضرها معه من مصر وأوراقا أخرى لا يعرف أحد ما فيها . داخل البيت أربعة مساكن يستقل كل منها ببابه وحجرة خامسة ذات باب يؤدى إلى سلم دائرى فوق «حاصل» جسيم الاتساع تستند إلى جدرانه ثلاثة مقاعد حجرية تقوم عليها الازيار . وفى الطرف الأقصى من الحجرة مالم يوجد فى أى بيت من بيوت الهمامية قبل أن يبنى الشيخ عباس بيته: مرحاض فيه قلة تملأ ماء عند الحاجة . له باب خشبى خاص يغلق من الداخل . وقد اختفت الخزانة والصوامع كما

اختفت الدواب والماشية والانعام والدواجن ولم يبق بين المساكن إلا الفرن وثلاثة كوانين متجاورة . ذلك لأن الباب المقابل للمدخل الصغير إلى الردهة يؤدى إلى «حوش» مجاور للبيت . انتقلت إليه كل الأحياء من غير البشر . وللحوش باب خلفى يدخل منه ويخرج سكانه . أما الباب الثالث الذى يفتح على الردهة من اليسار فالاصل فيه أن يؤدى إلى «المقعد» . ولكن المقعد قد استقل عن المساكن فأصبح «منضرة خاصة» لها نافذتان متقابلتان ، وفيها صوان خشبى منحوت فى الحائط ملئ بالكتب التى أحضرها الشيخ . يتدلى من سقفها «كلوب» قوى الاضاءة يطل على صفين متقابلين من «الدكك» الخشبية أعدت للجالسين .

اتخذ الشيخ عباس من تلك المضيفة مقرا دائما . يتوافد إليها كثير من أهل القرية كلما رأوا الشيخ عباس قادما من البدارى . وقد كان يذهب إلى البدارى ويعود كل يومين أو ثلاثة أيام يحمل أعداد جريدة الأهرام التى كانت تصله عن طريق البريد حتى أقصى مكتب بريد ، فى البدارى . فاعتاد هو وألف الناس منه أن يجلس فى «منضرته» ويتوافد إليه

بعض رفاق ماقبل «الهرب» في ملاعب «الطرطقة» و«دارت» و«العضمة» و«التحطيب» وشركاء سباق الفجر إلى جمع «الرامخ» واصطناع مزالق الطين على حافة الترعة . إنهم الآن رجال آخرون كما أنه رجل آخر غير ذلك الذى كان واحدا منهم . ولكن القرية فى نفوسهم جميعا واحدة . إنها ذلك الطور العزيز من العمر الذى قضوه معا والذى لايزال حيا فيهم . إنه يولد منذ عودته حنينا دافقا يعود بهم إليهم فيجتمعون ويتذكرون بدون أن يتذاكروا فيضحكون بدون أن يتحدثوا . انهم يوقرونه فى الأيام الأولى بعد حضوره إذا لم يكونوا منفردين . فإن ضمتهم المنضرة منفردين عادوا كما كانوا . ينادونه باسمه مجردا . وقد يضرب كل منهم على كتف الآخر بمثل العنف الذى يخفونه تحت ستار التحية وهم غلمان : «والله سلامات» . ثم يستعرضون معا ما أصاب حياتهم وحياة القرية من تغيير . ويحكى كل منهم للآخرين ، وهو حاضر ، ما يعرفه الآخرون منذ أن كان غائبا . يستمع إليهم بشغف ثم يدعوهم إلى رؤية العالم الساحر وما فيه مما لا يعرفون . فيقبلون الدعوة شغوفين وقد تكاثر الحاضرون .

يقرأ لهم الصحف كلمة كلمة ، يرتل لهم الشعر بيتا بيتا ، ويقص عليهم ماسطر في كتب التاريخ عهدا عهدا ، ويفتيهم في الدين على طريقة الشيخ الجرجاوى فيهدم في رءوسهم قمم العروش والحكومات والباشوات والبكوات حتى لا يكون لانسان فضل على إنسان إلا بالتقوى . ويقدم إليهم واحدا من الصحابة لم يسمعوا عنه من قبل ويفيض في بيان مناقبه ومذاهبه حتى ليشعر الواحد منهم أن أبا ذر الغفارى كان يتحدث عنهم حين كان يروى الحديث . ويشاركون فيما يشربون وفيما يأكلون ويتشاورون في أمورهم ولايزالون حتى أصبح الكل في واحد . وكان واحد من الكل يدعى يونس عبدالله ...

غير أن هذا حديث آخر .

الفهـــرس

رقم الايداع ٧٣١٦ / ٩٥
I.S.B.N
977-07-0412-1

هذا الكتاب

«مذكرات قرية» يرويها د . عصمت سيف الدولة ينسجها فى أسلوب أدبى رفيع ولغة رصينة ويضع بين أيدينا حقائق وملاحظات دقيقة ، وهو هنا لا يضيف واقعة ولايخفيها . من هذه الوقائع مارواه المؤرخون ومنها ماتحدث به المعاصرون . هو كما كان محفوظا فى الذاكرة بعد تدقيقه وتوثيقه بما حفظته الذاكرة الجمعية لجيلين من الأحياء .

ولقد كان الراوى يتلقى من القرية حكايتها عندما لم يكن سوى جزء من وجود القرية ذاتها ، ثم زاحم القرية فى روايتها ، إذ لم تصبح القرية الا جزءا من وجوده ذاته حين غادرها الى المدينة وتنقل في كثير من المجتمعات وتعرف على العديد من الانماط المختلفة فى كل مجتمع عاش فيه . إذن فهذا الراوى من صنع القرية فأولى وأجدى ان يكتب مذكرات القرية ثم يقدمها اعتذارا لكل الذين أغضبهم واعترافا لكل الذين أرضاهم وبأنه لم يقصد قط اغضابهم أو ارضاءهم انما هى القرية التى تسرب من مسامها .

إنه كتاب غير مسبوق فى صدقه ودقة ملاحظته وإدراكه الواعى لكل مايدور حوله .



مصر للطيران
أهلاً بكم فى عالمنا
مصر للطيران


المصريون
قاسم أمين



سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال

مركز الإدارة :

دار الهلال ١٦ محمد عز العرب . تليفون ٣٦٢٥٤٥٠ سبعة خطوط

KITAB AL-HILAL

العدد ٥٣٧ - ربيع ثانى ١٤١٦ - سبتمبر ١٩٩٥ [illegible]

فاكس FAX 3625469

أسعار بيع العدد فئة ٢٥٠ قرشا

سوريا ١٠٠ ليرة - لبنان ٥٠٠٠ ليرة - الأردن ٢٠٠٠ فلس - الكويت ١٠٠٠ فلس - السعودية ١٠ ريالات - تونس ٢,٥ دينار - المغرب ٣٠ درهما - البحرين ١,٢٠٠ دينار - الدوحة ١٢ ريالا - دبى /أبوظبى ١٢ درهما - مسقط ١,٢٠٠ ريال - غزة والضفة والقدس ٢ دولار - لندن ٢ جك .

المصــريون

بقلــم :

قاسـم أمـين

دار الهـــلال

الـغــلاف تصـمـيـم
الفنان حلمى التونى

كلمة من المترجم

منذ بداية النصف الثانى من القرن الماضى قامت مجادلات صاخبة بين كُتّاب الغرب وكُتّاب الشرق ، فعندما ألقى "رينان" محاضرة فى جامعة السوربون عن "الإسلام والعلم" سلب فيها الإسلام من كل ميزة علمية ، وزعم أن كل العلماء الذين ظهروا كانوا من الفرس أو من النصارى أو من غير العرب باختصار ، رد عليه جمال الدين الافغانى ردا مفحما تساءل فيه : "هل مصدر الشر من الديانة الإسلامية أم مصدره من أخلاق الشعوب التى اعتنقت الإسلام" ؟ واختتم رده بقوله : "إن ماحدث فى الإسلام ، حدث مثله فى الأديان الأخرى ، ولا يزال بعض رؤساء الكنيسة الكاثوليكية يحاربون العلم والفلسفة حتى الآن" ..!

وعندما نشر "هانوتو" هجومه على الإسلام وقارن بين المسيحية وبين الإسلام ، ودافع عن نظرية "التثليث" فى النصرانية وزعم بأنها ترفع مرتبة الإنسان وتقربه من الذات الالهية ، وهاجم نظرية "التوحيد" فى الإسلام وادعى بأنها تؤدى إلى ضعف

الإنسان ، وقال : بأن المسيحية تدعو إلى حرية إرادة الإنسان فتدفعه الى العمل ، فى حين أن عقيدة المسلمين فى القضاء والقدر تحملهم على الاستكانة والجمود .. عندما نشر هذا الهجوم بادر الشيخ محمد عبده بالرد عليه فى سلسلة مقالات نشرها فى جريدة المؤيد ، اظهر فيها اخطاء "هانوتو" فى فهمه للإسلام وفى انه لم يدع الى "الجبرية" ، وذكر ما جاء فى القرآن مما يثبت حرية إرادة الإنسان فى اربع وستين آية .. ثم ألف كتابه المشهور عن "الإسلام بين العلم والمدنية" .

ثم جاء الدوق "داركور" ونشر كتابه عن مصر والمصريين وملأه بمزاعم باطلة ومطاعن على الإسلام والمسلمين ، فانبرى له قاسم أمين ورد عليه بكتاب ألفه بالفرنسية اسماه "المصريون" رد فيه على كل ما احتواه من مطاعن ومزاعم تمس الإسلام وتحقر من شأن مصر والمصريين .

اشتهر قاسم على أنه محرر المرأة ، ولكن الكثير لا يعرف شيئا عن أسرار حياته .. عن اتصاله بجمال الدين الافغانى وعن صداقته لمحمد عبده وعن تاريخه كقاض وعن اشتراكه فى إنشاء الجمعيات الخيرية وعن جهده الكبير فى إنشاء الجامعة المصرية .

ولاشك فى ان الجيل الحالى لا يعرف كثيرا عما لاقى قاسم من عنت واتهام وصل إلى حد أنه تردد فى وقته أن مؤلفاته لم تكن من وضعه ولا بأسلوبه ، وامتد الجدل فى هذه الناحية إلى الوطن العربى كله من مصر إلى العراق إلى الشام .. سيكون هذا كله موضوع كتاب أقوم بالعمل فيه الآن وأرجو أن ألم فيه بكل تلك النواحي ونواحٍ أخرى قد يكون لى بها علم وبتفصيلاتها أكثر ممن تفضلوا وسبقونى بالكتابة عن قاسم وسيرته .

إن أغلب الناس تعرف قاسم على أنه صاحب كتاب "تحرير المرأة" ومؤلف كتاب "المرأة الجديدة" وكتاب "اسباب ونتائج" وقرأوا له بعض كلماته المأثورة التى جمعها ونشرها استاذ الجيل لطفى السيد فى كتيب صغير تحت عنوان "كلمات لقاسم أمين" ، ولكن أغلب ظنى أن أحدا لم يطلع على كتابه بالفرنسية فى الرد على الدوق داركور لأنه لم يطبع الا مرة واحدة ولأنه لم يترجم إلى العربية قبل الآن .. واستاذنا الكبير لطفى السيد رحمه الله هو الذى اوحى إلىّ بترجمته عندما كنت فى زيارة له قبيل وفاته وقال : لعل فى نشر هذا التراث فائدة تعود على قراء الجيل الجديد لما فيها من أسوة صالحة من سلف صالح .

قاسم أمين
الحفيد

المقدمة

فى هذه السطور القليلة رد مختصر على الأفكار التى سجلها الدوق داركور عن المصريين .. ولم استطع نقل كل التفصيلات المضللة التى وردت فى كتابه لأن هذا للأسف يتطلب وقتا . وحتى إذا وجدته فإنى لن استطيع إلا أن أضع تفسيرات على هامش كتابه . وأنى حريص ان أفند القواعد العامة التى اراد بها تفسير ما اورده من وقائع . ولا يهمنى أن تكون بلادى الآن في حالة تأخر ، فكما مرت أوربا بهذا التأخر فمصر أيضا سوف تمر به ، ولكن الذى لا اقره عليه هو قوله : "بأنه مقضى علينا بأن نستمر ولن نخرج من هذه الحالة المنحطة أبدا" . وإننى وأنا أعترف بالعيوب سأحاول أن أجد لها تفسيرا ومبررا .

وأطلب المعذرة من أخوانى الأوربيين إذا كنت قد هاجمتهم فى بعض الأحيان ، وإنى أؤكد أن هذا لم يقلل من تقديرى لهم .. ولكن كان يجب علىّ أن اقارن بين العادات فأظهر الحسن منها والسيىء .

وأنى أرجوهم على كل حال ألّا ينكروا علىّ حسن النية المطلق وألّا يظنوا إلا أننى ما قلت شيئا إلا وأنا

مقتنع به ، وأخيرا فإني اقدم اعتذاري عن عجز يجدونه في اسلوب الأجنبي الذي لا يطمع في شيء إلا أن يعبر في صراحة ووضوح عن أفكاره .

قاسم أمين

قاسم أمين (١٨٦٣ ـ ١٩٠٨) مفكر اجتماعى ينتمى إلى جيل فريد من المثقفين المصريين تلقى تعليمه فى أواخر عهد اسماعيل ومطلع عهد توفيق ، وتفتح وعيه السياسى والاجتماعى فى عهد الاحتلال البريطانى ؛ تربى على الثقافة الإسلامية التقليدية ، بقدر ما تربى على فكر رفاعة الطهطاوى الذى صاغ نظام التعليم فى ذلك العهد ، وكان كتابه "مناهج الألباب المصرية" كتاب قراءة فى المدارس التجهيزية (الثانوية) التى تعلم فيها قاسم أمين ، كما نهل من الثقافة الأوروبية سواء فى المدارس المصرية أو فى جامعة مونبلييه بفرنسا التى درس فيها الحقوق (١٨٨١ ـ ١٨٨٥) ، فامتزج فى تكوينه الثقافى الموروث الإسلامى بالمكتسب الغربى ليخرج لنا قاسم أمين فكرا وطنيا يعبر عن رؤيته للنهضة التى يتمناها لبلاده حتى تنفض عن نفسها غبار التخلف وتلحق بركب العصر دون أن تفقد هويتها الثقافية وخصوصيتها المستمدة من تراثها العريق .

ورغم اشتغال قاسم أمين بالقضاء بعد العودة

للوطن ، ظلت القضايا الاجتماعية تمثل هاجسه الأساسى الذى عبر عنه في العديد من المقالات التى كان ينشرها بالصحف من حين لآخر ، والتى جمعت بعد وفاته فى كتابين أحدهما بعنوان : "أسباب ونتائج" ، والآخـر بعنوان : "كلمـات" ، وهما يتضمنان نظرات ثاقبة فى المجتمع المصرى والمجتمع الأوربى ، وما يمكن أن يستفاد به للنهوض بمصر دون مسخ هويتها الثقافية ، فتتخلص مصر من التخلف الاجتماعى لا عن طريق التقليد وتبنى النموذج الأوربى الذى كانت لقاسم أمين عليه ملاحظات وتحفظات ، وإنما عن طريق استلهام روح الإسلام ، وما اشتمل عليه من قيم وأخلاق لتنقية عاداتنا الاجتماعية واصلاح نظامنا الاجتماعى ، والتخلص من الشوائب التى جرتنا إلى وهدة التخلف .

وهكذا كان قاسم أمين يعبر عن ضمير المثقف المسلم والمصرى الذى يفهم التراث فهما جيدا ، ويسعى لتحقيق الاصلاح الاجتماعى الذى يتماشى مع أسس التراث فى جوانبه الايجابية ، ويسعى للتخلص من السلبيات التى تعوق حركة المجتمع وتمنعه من مواكبة التطور الحديث . ومن ثم كانت الدعوات الاصلاحية التى نادى بها قاسم أمين ، ومن بينها الدعوة إلى تحرير المرأة بتعليمها وتهذيبها

وتدريبها على إعداد المواطن الصالح ، ومن بينها أيضا الانتقادات الكثيرة التي وجهها قاسم أمين في مقالاته لبعض الظواهر الاجتماعية السلبية . كما كان قاسم أمين حريصا على الذود عن الإسلام والثقافة الإسلامية ، عندما رأى بعض كُتّاب الغرب يتطاولون عليهما بسبب قصور في الفهم أحيانا ، وسوء النوايا أحيانا أخرى ، وجاء رده على كتاب دوق داركور في هذا السياق .

★ ★ ★

ولم يكن كتاب دوق داركور Duc d'harcourt عن "مصر والمصريين" الذى أرجع تخلف مصر الاجتماعي إلى الإسلام والثقافة الإسلامية ، إلا تعبيرا عن إشكالية رؤية الغرب للإسلام ، ونقصد بالغرب هنا أوروبا ، فلم تأت رؤية كُتّاب أمريكا للإسلام فيما بعد إلا بمثابة رجع الصدى لرؤية الكُتّاب الأوربيين .

لم يحاول الأوربيون فهم الإسلام إلا في أواخر القرن الثاني عشر الميلادي ، بعدما بلغت العلاقة بين دار الإسلام وأوربا حد الأزمة البالغة الحدة في الحروب الصليبية ، عندما أدرج الأوربيون ضرورة الكف عن موقف انكار الإسلام وعدم الاكتراث به باعتباره هرطقة من الهرطقات على نحو ما فعل أسلافهم ، فترجم القرآن إلى اللاتينية بمساعدة بعض

الإسبان الذين عايشوا المسلمين بالأندلس ، وبدأ التعرف على المجتمع الإسلامي من خلال الكيانات الصليبية التي قامت في الشرق العربي الإسلامي ، ولما كانت الظروف ظروف صدام وعداء ، فإن فكرة الأوربيين عن الإسلام والمسلمين جاءت مشبعة بروح صليبية تنضح بالكراهية ، ولم لا وقد بدا ـ عندئذ ـ وكأن أوربا آخذة في التآكل أمام الزحف الإسلامي ؛ فقد بتر السلاجقة نصف الامبراطورية البيزنطية باستيلائهم على الأناضول وتحويلها إلى أرض إسلامية ، كما كان الوجود الإسلامي في جزر البحر المتوسط ـ وخاصة صقلية ـ قد حول البحر المتوسط إلى بحيرة إسلامية ، اضافة إلى الوجود الإسلامي في الأندلس الذى استمر حتى أواخر القرن الخامس عشر الميلادى .

غير أن الأوربيين لم يحاولوا فهم سر القوة المحركة للإسلام والباعثة للثقافة الإسلامية رغم أنهم كانوا عندئذ ينهلون العلم من الكتب التي ألفها علماء ينتسبون إلى تلك الثقافة ، فقد ظلت كتب الرازى وابن سينا وابن رشد تدرس في الجامعات ومعاهد العلم الأوربية حتى القرن السابع عشر الميلادى . وغلبت على الأوربيين كراهيتهم للإسلام والمسلمين ، فاعتبر بعض كتابهم أن دور المسلمين الثقافي لم يتجاوز حد نقل التراث اليوناني ـ الروماني إلى الأوربيين ،

وأغفلوا تماما المساهمة الإسلامية فى الثقافة والعلوم اغفال الحاقد الذى لا يعترف بالفضل لأهله .

وعندما دارت عجلة الزمن ، وحل القرن التاسع عشر ، ووجدت أوروبا نفسها تهيمن على البلاد التى كونت دار الإسلام من جزر الهند الشرقية (اندونيسيا) فى أقصى الشرق ، إلى شمال افريقيا (المغرب) بعد تصفية الوجود الإسلامى فى الأندلس وجزر البحر المتوسط ، تعددت كتابات الأوربيين التى عللت السيطرة الاستعمارية الأوربية بسمو الثقافة الأوربية المسيحية ، وتميزها على الثقافة الشرقية الإسلامية المتخلفة ، وعندما تعرضوا للمجتمعات الإسلامية الشرقية بالدراسة أرجعوا تخلف تلك المجتمعات (مقارنة بما بلغته أوربا عندئذ من تقدم) إلى الإسلام كدين ونظام حياة ، ولعل أبرزها القول بمجافاة الإسلام للعلم والعمل معا بحكم ايمان المسلمين بالقضاء والقدر واتجاههم إلى التواكل .

ودخل حلبة الرد على افتراءات كُتّاب أوربا ضد الإسلام عدد من المفكرين المسلمين من بينهم جمال الدين الأفغانى الذى رد على "رينان" الذى كان قد ألقى محاضرة فى السوربون عن الإسلام والعلم سلب فيها العرب والمسلمين كل ما لهم من رصيد علمى ، كما رد تلميذه محمد عبده على "هانوتو" عندما نشر مقالاً عن الإسلام قارن فيه بين المدنية المسيحية

والإسلامية زعم فيه أن ايمان المسلمين بالقضاء والقدر حملهم على الجمود والتخلف . وما كتاب دوق داركور عن "مصر والمصريين" إلا واحدا من تلك الكتابات التى تعكس استعلاء الأوربيين فى القرن التاسع عشر على الإسلام والثقافة الإسلامية ، ونظرتهم المتدنية إلى المجتمعات الإسلامية تاثرا بما تحقق من سيطرة أوربا على العالم الإسلامى فى عصر المد الاستعمارى .

★ ★ ★

ودوق داركور نبيل فرنسي ينتمى إلى أسرة أرستقراطية ذات أصول نورمانية تمتد جذورها إلى القرن الخامس عشر الميلادى ، جاء الى مصر سائحا ثلاث مرات ، ثم نشر كتابه عن "مصر والمصريين" عام ١٨٩٣ الذى أثار أشجان قاسم أمين وحفزه للرد عليه فى الكتاب الذى نقدمه اليوم للقارىء الكريم ، والذى ترجمه الاستاذ قاسم أمين الحفيد وفاء لتراث جده العظيم .

• لاحظ داركور - فى كتابه - أن مصر لا تتمتع بروح قومية مصرية صميمة نتيجة ذوبانها فى كيان إسلامى غير محدد المعالم ، وأرجع ذلك إلى أن المجد الفرعونى القديم لم يعد له أثر نتيجة خضوع مصر المتصل للحكم الأجنبى وخاصة حكم المماليك الذى

ذهبت ببقايا الروح القومية المصرية ، مما اوجد فجوة بين الحكام والمحكومين استمرت حتى أيام اسماعيل التى أدت إلى خراب البلاد نتيجة الاسراف والتبذير .

ونعى داركور على الفلاحين حياتهم البائسة التى جعلتهم يقبلون العيش عند منزلة تقل عن منزلة العبيد ، يكدون ويكدحون من أجل صاحب الأرض ، مما جعلهم يتمرسون على الخنوع ويفقدون الحس الوطنى . وعندما انتقل الى الحديث عن الجيش المصرى رمى المصريين باهمال التربية العسكرية التى لم تتوافر لديهم الخبرة بها لكونهم فلاحين محدودى الطموح يفتقرون الى روح المغامرة ، مما جعل الانجليز يحرزون نصرا سهلا على الجيش المصرى بقيادة أحمد عرابى . وفى الفصل الذى تناول فيه بالحديث الطبقات الاجتماعية فى مصر ، لاحظ داركور تميع الطبقات الاجتماعية فى مصر وعدم وضوحها ، وعزى ذلك لغياب أرستقراطية وراثية مصرية عريقة تحفظ للمجتمع تقاليده الاجتماعية على نحو ما حدث بأوربا ، وأرجع ذلك الى استبداد الأجانب بالمصريين وإلى نظام حيازة الأراضى الزراعية فى مصر الذى لم يسمح بوجود طبقات واضحة المعالم .

وفى الفصلين الرابع والخامس من الكتاب ، عالج داركور مشكلة الأقليات في مصر معالجة سريعة ، ثم خصص الفصل السادس للحديث عن المرأة المصرية ووضعها الاجتماعى ، فانتقد الحجاب ، ونظام البيوت وطرزها المعمارية الإسلامية التى قامت على عزل الحريم ، وبذلك أضيفت حواجز جديدة عزلت المرأة عن العالم وعن العلم معا ، وفسر ذلك بالخوف الذى استشرى فى المجتمع المصرى ، خوف المحكوم من الحاكم ، وخوف القوى من الضعيف . ولأن الرجل لا يأمن على ماله وعرضه ، دفن المال ، وسجن المرأة ، وعاش فى فزع من القوة الغاشمة . وهاجم داركور الإسلام وعده مسئولا عن كل عادات المسلمين وتقاليدهم ، وعن جعل المرأة تعيش فى جو من الخرافات والأوهام ، لا تعيش إلا لغرائزها ، ولا تشارك الرجل فى أمر من أمور الحياة .

وفى القسم الثانى من الكتاب عقد داركور ثلاثة فصول عالج فيها تأثير الإسلام فى المدنية والفن فى مصر ، وأثر الدين فى حياة المصريين . وفى هذا القسم حمل داركور حملة شعواء على الإسلام ، فهو عنده لا يحث على العلم ولا يهتم إلا بالعلوم الدينية ، لأن العرب لا يميلون بطبعهم إلى العلم والمعرفة ، ولذلك كان كبار العلماء الذين تركوا آثارا علمية مهمة من أصول غير عربية ، بل ومن غير المسلمين ،

فالنساطرة من رعايا الدولة الإسلامية برعوا فى الطب ، والاغريق علموا المسلمين الرياضيات ، والبيزنطيين علموهم الفن . ورأى أن المسلمين عاجزون عن خوض غمار العلوم الحديثة لأنهم يعيشون على التراث ، ويتمسكون به ، ولأن إيمانهم بالقضاء والقدر يدفعهم إلى الخمـول والكسل ويرشحهم للعبودية والذل والفقر .

هذا مجمل للأفكار التى أوردها داركور فى كتابه "مصر والمصريين" ، وهى تعبر أصدق تعبير عن رؤية الغرب للإسلام والمسلمين فى ذلك العصر ، وما أحسبها تغيرت كثيرا فى القرن العشرين ، وإن وجدت بعض الدراسات المهمة التى أحسنت فهم الإسلام والمسلمين ، ولكن الرأى العام فى الغرب اليوم لا يختلف كثيرا فى رؤيته للإسلام والمسلمين عن رؤية داركور .

★ ★ ★

وقد استفز الكتاب قاسم أمين ، فأصدر على الفور كتابه "المصريون" ردا على افتراءات داركور ، ونشره بالفرنسية عام ١٨٩٤ لتصل الرسالة إلى أصحابها ، وليدفع عن مصر والإسلام ما حاول داركور إلصاقه بهما ، فكان هذا الكتاب الصغير حجما ،

الكبير معنى ومغزى ، تعبيرا عن فكر قاسم أمين وعن رؤيته الثقافية والسياسية معا .

ويستهل قاسم أمين هذا الكتاب بالحديث عن خصوصية التكوين الاجتماعى لمصر مؤكدا أن المسلمين والأقباط في مصر يكونون نسيجا مصريا واحدا ، لأن المسلمين هم فى الأصل أقباط تحولوا إلى الإسلام ، ومن ثم لا يمكن التمييز بين المسلم والقبطى فى مصر ، فكلاهما يستمد عاداته وتقاليده ونمط حياته من تراث عمره آلاف السنين . ومن هنا جاء ما اختصت به مصر عن غيرها من بلاد العالم العربى الإسلامى من سمات . وأكد قاسم أمين خاصية امتصاص العناصر الوافدة وهضمها التى تميزت بها مصر عندما أشار إلى أن الأتراك قد ذابوا فى المجتمع المصرى ، وكذلك بعض العناصر الوافدة الأخرى كالشوام فيما عدا الشرائح التى ربطت نفسها بالأجانب . وبين قاسم أمين الظروف السياسية التى جعلت للأجانب وضعا متميزا فى مصر .

ودفع قاسم أمين عن المصريين تهمة الذل والخنوع والاستسلام ، فأكد أن المصريين لا يقبلون الضيم ، ويهبون دفاعا عن الشرف والعرض ، وأنهم يتسمون بالصلابة ورباطة الجأش عند الشدائد . ودافع دفاعا مجيدا عن العسكرية المصرية ، فذكر داركور بانجازات الجنود المصريين فى جيش محمد

على وكيف استطاعوا فرض وجودهم كقوة ضاربة فى شرق البحر المتوسط وكسبوا اعتراف القوى الكبرى بهم . وجاء تحليل قاسم أمين لأسباب هزيمة الجيش المصرى بقيادة أحمد عرابى أمام الانجليز تحليلا موضوعيا ينم عن معرفة عميقة بالتاريخ القومى الذى عاصره قاسم أمين ، فهو يعزو الهزيمة إلى انقسام الضباط بين مؤيد للخديو ، يمده بكل الأسرار الحربية (فينقلها إلى الانجليز) ، ومشايع لعرابى والثوار مما أضعف الجبهة المصرية ، وجاءت الخيانة والموقف المتخاذل للسلطان (الذى أعلن عصيان عرابى) لتساعد الانجليز لاحراز نصر سهل . وكأن قاسم أمين يريد أن يقول أن الجيش المصرى الذى هزم الانجليز عند كفر الدوار كان كفيلا بردهم على أعقابهم لولا تلك الظروف التى لا دخل فيها لشجاعة الرجال وحرصهم على الذود عن وطنهم ضد العدوان الأجنبى . وهنا نجد قاسم أمين أبعد نظرا من مصطفى كامل وأشياعه الذين علقوا وزر الهزيمة فى عنق عرابى وانصاره ، واتهموهم بالتفريط فى الدفاع عن وطنهم ، فجاء قاسم أمين من موقع القاضى العادل ليرد للعرابيين اعتبارهم الوطنى .

وفى رأينا أن هاتين الفكرتين : الجماعة الوطنية التى تضم المسلمين والأقباط فى نسيج واحد ، ورد اعتبار العسكرية المصرية وانصاف العرابيين ، هما

أهم ما يلفت النظر فى هذا الكتاب ، وما يكشف عن التوجه الثقافى والسياسى لقاسم أمين ، وما يعطيه فضل السبق على جيل تالٍ من المثقفين أكد هذه المعانى بعد قاسم أمين بعدة عقود من السنين .

ويأتى بعد ذلك من حيث الأهمية (فى نظرنا) دفاع قاسم أمين عن الإسلام والمسلمين من منطلق مناقشة وضع المرأة فى المجتمع الإسلامى ثم موقف الإسلام من العلم والتعليم . وهنا يستدعى قاسم أمين كلَّ ما لديه من معرفة عميقة عن الإسلام وعن أوربا والمجتمع الأوربى ، ويدير حوارا ذكيا يفند فيه حجج داركور مؤكدا أن الدين لا دخل له فى تحديد منزلة المرأة فى المجتمع ، لأن الإسلام سبق كل الشرائع الأخرى فى تقرير حقوق المرأة كاملة قبل أن تعرفها أوربا باثنى عشر قرنا ، وليس للزوج عليها إلا سلطان معنوى ومعاملة بالمعروف ، وعزى التحجب ألى عوامل اجتماعية وليست دينية ، ونفى مقولة أن الحجاب يمثل سجنا للمرأة ، لأن النساء يخرجن للأسواق والتزاور ، واعترف قاسم أمين بما تعانيه المرأة من الجهل لحرمانها من التعليم ، ولكن هذا أمر لا دخل للدين فيه . ودافع قاسم أمين عن موقف الإسلام من تعدد الزوجات وبين حكمته وأحكامه ، مقارنا بما يجرى فى أوربا من اتخاذ الخليلات ، وما

يشوب العلاقة بين الرجل والمرأة هناك من أمور غير مستساغة شرعا وقانونا ولا تتفق مع منزلة المرأة ومكانتها مثل حالات الاجهاض الشائعة فى فرنسا وانتشار ظاهرة أبناء السفاح .

وبعد عرض لأركان الإسلام ومبادئه صحح فيه قاسم أمين ما وقع فيه داركور من أخطاء تنم عن سوء الفهم والجهل بالإسلام ، أكد ما يتضمنه الإسلام من معانى تحض على مقاومة الظلم والطغيان ، وعلى العدل والمساواة والاخاء والتسامح ، والحرص على طلب العلم واعلاء قيمة التعليم ، مشيرا إلى كتابات المستشرق الفرنسى "سنديو" الذى سجل مساهمة المسلمين فى العلوم المختلفة ، وأشاد بانجازاتهم فى مختلف المجالات .

وختم قاسم أمين كتابه بفصل تحدث فيه عن أوربا مشيرا إلى أن من يتهموننا بالضعف والفقر والجهل ، هم الذين يضعون العقبات في طريق نهضتنا باستغلالنا فى سبيل منفعتهم الخاصة ، فحولوا بلاد المسلمين إلى سوق لسلعهم ووضعوا العراقيل أمام محاولات اقامة صناعة وطنية ، وعاث رعاياهم فى الأرض فسادا محتمين بالامتيازات الأجنبية ، أضف الى ذلك السيطرة العسكرية ، واعاقة سبيل تطوير التعليم . ومحاولة تقويض دعائم الثقافة الوطنية عن

طريق الطعن فى الإسلام والثقافة الإسلامية ، ونشر العادات الاجتماعية المنافية للإسلام ، والمعبرة عن زيف الحضارة الغربية .

★ ★ ★

إن كتاب قاسم أمين "المصريون" الذى فند فيه آراء دوق داركور عن "مصر والمصريين" يمثل نموذجا راقيا للحوار مع الآخر والدفاع عن الثقافة الوطنية ، ويعكس بصورة جلية ثقافة قاسم أمين ، ويعبر عن مدى تعمقه فى فهم الثقافتين الإسلامية والأوربية ، وقدرته على صياغة فكر وطنى مستقل ، كما يعكس موقفه المعتدل فى قضية الاصلاح الاجتماعى . ولعل هذا الكتاب كان الحافز الذى دفع قاسم أمين لتقديم أفكاره الخاصة بتحرير المرأة فى كتابيه "تحرير المرأة" (١٨٩٩) ، و"المرأة الجديدة" (١٩٠٠) اللذين عبرا عن فكره الاجتماعى أصدق تعبير ، وأكسباه المكانة التى تحتلها فى الفكر العربى الحديث .

د . رءوف عباس

إن الفلاح المعاصر سواء كان مسلما أو قبطيا له بوجه عام قامة كبيرة وهو قوى وله بنية طيبة ويتمتع بنشاط جسمانى نادر . وهو يرتدى الملابس البسيطة ، وغذاؤه ردىء ومسكنه أردأ .. ويقوم بالأعمال الشاقة تحت شمس محرقة بدون تذمر ويكاد يكون راضيا بحظه .. وفى أغلب الأحيان يكون مزاجه معتدلا ويضحك مقهقها لأنه لا يهتم مطلقا بغده .. إن الطموح ينقصه ولا يهتم فى التفكير بأن بجانبه أغنياء يأكلون يوميا من أشهر الأطعمة ويلبسون ملابس فاخرة ، ويجد أن كل ما يفعله طيب وأن كل شىء على مايرام .. ليس حريصا لا على حب الحرية ولا على الشهامة التى يتميز بها عرب الصحراء ولكنه برغم ذلك ليس جبانا ولا ضعيفا ، إن هذا قد يدهشكم .. وانما اليكم التفسير :

أؤكد أن الفلاح لا يتراجع أمام أى خطر وهمى أو حقيقى ، وعندما يهاجم من عصابة مسلحة لا يتقهقر ، ويستعمل البندقية أو يلعب بالنبوت بكل شجاعة ، وهو يبحث عن المغامرات التى يجازف فيها بحياته لأن فى هذا إرضاء لكبريائه .. عندما كنت قاضيا عرفت بعض الاشرار الخطرين الذين ينتمون الى أسر غنية لم يسلكوا هذا الطريق الا ليلعبوا بأعمالهم الجريئة . وللفلاح قوة

احتمال تجعله يحتمل أقسى ألوان العذاب ، ويذهب الى الموت بإقدام ، ولقد رأيت أناسا يموتون وآخرون يحكم عليهم بالإعدام وأغلبهم لم يشك ولم يشعر بأدنى ارتباك حتى آخر لحظة فى حياتهم بل تحكموا فى أنفسهم مثل الرجل الذى يقوم برحلة أعمال ليعود بعد بضعة أيام لأهله . ليست الجراءة الفعلية هى التى تحملك وتدفعك نحو الخطر وإنما هى محض شجاعة ، والأولى لا تختلف كثيرا عن الثانية .

إن الفلاح كثيرا ما يستعمل الأسلحة النارية بكل مهارة ، وهم يستعملونها كثيرا فى حفلاتهم .. ولكن شيئا واحدا يخشاه المصرى أكثر من المرض ومن الطلقات النارية وأكثر حتى من الموت .. هذا الشىء هو "السلطة" ! نعم .. السلطة .. هى رعب الفلاح ، هى التى تجعله يطلق ساقيه للريح عندما يرى طربوشا ..! وهى التى تجعله يقبل أية اهانة ويمتثل لكل ظلم دون احتجاج ، وهى ايضا التى هيأت للدوق حضور بعض المشاهد المجانية وذلك عندما كان أحد اليونانيين يضرب فلاحا .. ولماذا ؟ هل السلطة ترعب الى هذا الحد ؟ إن هذا يبدو فى غاية البساطة ، إذ يمكن الاستهتار بالموت لأنه يعلم أنها مسألة دقائق من العذاب النفسى المخيف وتنتهى ، ولكنه لا يعلم متى ينتهى مع ضغط القوة . الجلد أو الضرب يمكن أن يدوم لساعات ، والتعذيب قد يمتد لشهور ، ولكن كل ثروة المعذب واسرته قد لا تشبع شهوة الموظف .

لقد رأيت بنفسى فلاحين ذاقوا ما يشبه الموت على أيدى يونانيين ، والفلاح الذى ضرب بالعصا هو الذى ألقى به فى السجن وهو الذى اقترض بضعة جنيهات لرشوة رجال السلطة . ورأيت ايضا فى بعض الحالات موظفين ضربوا الشاكى والمعتدى بالكرباج وصرفوهم الطرفين .. ورأيت بعض الشهود الذين استدعوا للاستدلال بهم فى وقائع يعلمونها يعاملون معاملة سيئة من نهب وسجن لعدة شهور ، ورأيت عندما افتتحت المحكمة الجديدة ببنى سويف أكثر من ٢٠٠ معتقل أمرت بالإفراج عنهم فورا ، وكان من بينهم اربعة خفراء متهمين بتركهم عاشقين اثناء دوريتهم . وكلنا يعلم الطريقة التى كان يستعملها الخديو اسماعيل لسلب خزائن الفلاحين .. وهى الكرباج فى الصباح وفى الظهر وفى المساء .

وأمام هذه الفظائع وجد الدوق داركور الفرصة للتحدث عن استعداد المصريين لقبول الضرب .. يقول الدوق : ان المصرى لا يدفع الضرائب الا اذا ضرب . ياإلهى .. اذا دفع اكثر مما هو مستحق عليه عشر مرات ، كيف يدفع إذا لم يجبر ؟ ويتهاونون مع الأوربيين اذا صفعوه أو ضربوه بعصا . ولكن بلا شك هذا افضل عنده من أن يشتكى أو يحتج لأنه فى هذه الحالة سوف يتعرض لكل تعسف من الموظفين الفاسدين الذين ينتظرون بفارغ

الصبر هذه الضحية الجديدة ، فى الوقت الذى يتمتع فيه الأوربى بكل حصانة .

واليوم وبعد أن انشئت المحاكم الجديدة ، بدأ الفلاح يسترد ثقته فى حقوقه ويشعر بأنه فى حماية القانون ونزاهة القضاة ، ولذلك اصبح لا يقبل الا فى النادر مثل تلك الاعمال التعسفية التى ذكرتها . والأوربيون الذين يحتكون اليوم بمصرى قد وعى حقوقه يندهشون لهذا التغيير ، وما نشر فى احدى جرائد الإسكندرية من موضوعات تتضمن وصفا لحالة المواطنين المعنوية بطريقة تشرف "النموذج والرسام" كما يقولون . فخير للغربيين أن يكفوا عن الاحتكاك بالمصريين ، فهؤلاء لن يقبلوا بعد الان أية إهانة علنية ، ولكنهم من ذلك سوف يمنحونهم دائما ضيافة مسلمة كريمة .

إن الشعب المصرى هادىء وفى طبيعته الطيبة ، وهو ذكى ناصح يعرف كيف يستسيغ كل ما يتعلمه وإذا كان تحت قيادة حكيمة فلن يحيد مطلقا عن الطريق الصحيح . أن الفلاح برغم كل ما قاله الدوق لا يكره التعليم .. وقد أشار الدوق فى كتابه الى حكمة يقال انها تركية : "اذا اراد الله للإنسان أن يقوم بعمل ما يعطيه فى نفس الوقت القدرة على القيام به" .. وهى من وضع مخرف عابث مستهتر .. ليس بمثل هذه المواضيع تكتب المؤلفات ثم تعطى مظهر الكتب التى تحتوى على معلومات ومبادىء إنسانية ..!

وفى الحقيقة يكون عبث من جانبى إذا أنا ناقشت مثل هذه الأقوال .. بدلا من أن يسرد وقائع رآها بعينه وبدلا من أن يتحقق من اشياء ولمسها بنفسه وحكم عليها بكل قسوة ، استند الى اقاصيص سمعها من السواح غير مضبوطة لا يمكن ضبطها .. وأننى أعلم من خبرتى كيف يؤلف الأوربيون كتبهم .. إن التراجمة هم الذين يقدمون لهم المادة وكلما كانت مرعبة وكاذبة درت عليهم الذهب ، وبصرف النظر عن ضمان مثل تلك المادة لنجاح الكتاب .

وإذا كان الدوق قد اهتم بأن يتعرف بنفسه على احوال رجالنا لكان وجد عكس ما ذكره ، ولما استبعد رجالنا المتعلمين وخصوصا الذين درسوا فى أوربا واصبحوا يشغلون المناصب الرفيعة فى حكومتنا .. ولابد أنه كان سيلاحظ درجة المعزة التى يحاطون بها من إخوانهم الذين لا يحتقرون التعليم مطلقا .. والدليل من هذا واضح ، بالرغم من كون التعليم عندنا ليس إجباريا فان عدد التلاميذ والمدارس عظيم ، ففى الجامع الأزهر يوجد على الأقل ١٥ ألف طالب كلهم تقريبا من أولاد الفلاحين ، وفى آخر احصائية قدمها أمين بك سامى ناظر المدرسة الناصرية ، اتضح انه يوجد بمدارسنا الآن ١٥٨٫٠٢١ تلميذ من بينهم ١٨٤ و١٥٥ تلميذ و٢٨٣٨ تلميذة من الديانة الإسلامية .

حقيقة كان الفلاح فى الماضى يرتدى ملابس الحداد إذا ذهب ابنه إلى المدرسة ، ولكنه اليوم عندما أدرك مزايا التعليم نراه يبذل مجهودا كبيرا لتربية اولاده . ولم يسبق قبل هذه السنة بالذات أن من بين الأربعة عشر شابا الذين اتموا دراسة الحقوق فى باريس يوجد ثلاثة من أبناء الفلاحين وهم أرباب أسر افترقوا عن أولادهم لمدة أربع سنوات وسافروا بعيدا وصرفوا من جيوبهم أكثر من ألف جنيه حبا فى التعليم .. وليس من بينهم من يشبه فى شىء تلك الشخصية التى خلقها وصورها الدوق . وفى آخر مسابقة أقيمت للموظفين أمام اللجنة الدائمة للامتحانات تقدم أربعة آلاف طالب لشغل وظيفة كاتب فى محافظة .

إن الأغنياء الذين يموتون بدون أن يتركوا جزءا من ثرواتهم للفقراء أو لبناء المدارس قليلون ، وكل جامع فى القاهرة أو الأقاليم ملحق به مدرسة ، والحكومة تنشر التعليم كل يوم أكثر وأكثر ، وتنفق كثيرا على بعثات تعليمية فى مدن أوربا التى يرسل اليها ايضا بعض الأفراد أولادهم على نفقتهم الخاصة ومن بينهم عدد كبير من ابناء الفلاحين .

ألا يعنى كل هذا شيئا فى نظر الدوق ؟ هل هذا الميل الجماعى وهذا التعطش للتعليم وهذا المجهود من جانب شعب بائس لينهض ويستعيد مكانة وثقة فى نفسه الا

يحرك كل هذا اى قلب حساس ؟

ولكنى أفهم جيدا عقلية الدوق .. لقد متع نفسه فى بعض فصول الشتاء بالسفر الذى لا ينقصه الترف ، واستشهد ببعض روايات السائحين وخص باختياره كل ما أساء للإسلام الذى يكرهه هو بكل روحه ! لقد رأى من شرفة فندق نيوهوتيل أو من العربة التى كان يتنزه بها شعبا فقيرا له مظاهر بسيطة ، وبناء على هذه الصورة الباهتة ألف كتابه . ولكن لنتمعن هنا قليلا ، اذا كنت قد قابلت عند وصولى الى فرنسا رجلا يعرج فهل كنت أسجل فى مفكرتى أن فرنسا كل سكانها من العرج ؟ وهل كنت بذلك أقول الحقيقة عن الشعب الفرنسى ؟ ولكن هذا هو ما فعله الدوق بالنسبة لمصر .. لانه لم ير مصر أو لم يشأ أن يراها الا من ناحية واحدة وهو ظهر الميدالية كما يقولون ..!

وياليته تكلم عن الذى رآه ولكنه فى أغلب الأحيان ـ وهو يعترف بذلك ـ كان يعتمد على أقوال المتحدثين أو الذين سمعوا وقالوا ، وعلى هذا كون رأيه بالطريقة المحببة إلى قلبه ليعلن بها نقص عقلية المسلمين . من الذى لا يرى ان الدوق اراد أن يشهر بمصر فى العهد القديم ؟ إن جميع الوقائع التى يسردها فى كتابه ترجع إلى عهد محمد على وسعيد واسماعيل ، ولكنه لم يلمس أو لم يرض أن يلمس التغيير بل أقول الثورة الشاملة فى كيان فلاح اليوم .

إن التقدم الذى حققه الفلاح كان عظيما جداً ، واليوم لا يمكن لأحد أن يمس جسده . تحصيل الضرائب اصبح بغير عنف وفى موعد محدد وإذا لم يتمكن من الدفع فلا يتخذ ضده إلاّ الاجراءات القانونية كالحجز والبيع الجبرى ، أما السخرة فقد ألغيت وبذلك أصبح اكثر عقلا وأقوى بصيرة وأكثر سعادة ، واستبعد فكرة رهن ممتلكاته أو الاستدانة عليها وبدأ ينمى ثروته ، والشىء الأهم والأكثر انطباعا أنه بدأ يهتم بالشئون العامة ويبدى آراءه فى اعمال الحكومة وقد أخذ كل هذا التقدم مكانه بلا طبل أو زمر .

هذه هى الحالة الحقيقية للمصرى والتى مر الدوق بجانبها دون أن يلتفت اليها . حقيقة لا يزال عندنا بؤس كثير فى الأرياف ، فان الفلاحين وأولادهم فى حالة من القذارة والحرمان تدعو الى الشفقة ، وهذا هو الأثر المحزن الذى يستقر فى نفس الأجنبى عندما يمر فى قرانا ، ولكن تحت هذا البؤس الظاهر يكون الجسد دائما نظيفا بفضل الوضوء للصلوات الخمس فى كل يوم ، وفى أغلب الأحيان تتربع فوق هذا الجسم رأس ذكية مثل الزهرة . وعلى العموم فمهما كان هذا البؤس فانه لا يقاس بمثل ما نراه فى مدن أوربا اللامعة حيث نجد يوميا رجالا ونساء واطفالا يموتون جوعا أو ينتحرون لتجنب هذه

الخاتمة المؤلمة . والقذارة عندنا فى الطبقة الدنيا ظاهرية فقط لأن الإسلام شدد التعليمات بالنسبة لنظافة الجسد لدرجة أنه لا يوجد مسلم قذر داخليا .

وعندما يتم نشر التعليم بين هذا الشعب فكل هذه الأطفال "ذات الاعضاء الهزيلة والبطن المنتفخة" سوف يصبحون رجالا يمكن الاعتماد عليهم . انى أعلم ان الدوق ليس عنده أدنى أمل فى تنشئتهم لجيل جديد لمصر ، ولكنى أؤكد له أنه ذهب بعيدا فى حكمه ضد الوضع الحالى فى مصر ، وهو لا يدرى أنه يحكم أيضا ضد حالة فرنسا التى مرت بها قبل مصر ، وبحسن نية إنى لا ارى من ناحيتى ان ماضينا او حاضرنا من وجهة نظر الدوق مهما كان سيئا يمنعنا من أن نساير التطور حسب قانون الإصلاح الذى يعمّ كل العالم . وهذا الماضى ألم تمر به فرنسا فى القرن التاسع عشر ؟ ألم يكن الرجال فى فرنسا عبيدا ملتصقين بالأرض ؟ وهل كانت الحقوق تقرر الا بالقوة الوحشية فى المداولات القضائية ؟ وهل العقوبات الجسمانية المشينة والتعذيب الفظيع لم يستعمل مع أسلاف الفرنسيين ؟ وهل طبقة النبلاء الفرنسيين لم تحتقر ولمدة طويلة هذه المهن الوضيعة مثل التجارة والصناعة والفنون الجميلة وحتى العلم ؟! وإذا كان هذا لم يمنع الفرنسيين من أن يكونوا اليوم دولة عظيمة وجميلة ، فلماذا يريد الدوق أن يكون ماضينا عقبة مستديمة فى سبيل تقدمنا ؟.

ماهى العناصر التى يتكون منها المجتمع المصرى حاليا ؟ يوجد أولا المصريون الحقيقيون المسلمون والأقباط ومنهما تتكون الغالبية العظمى من السكان ، وانا اسميهم بالمصريين الحقيقيين لانهم ينتمون لأصل واحد ، ومن المؤكد والواقع أن المصريين المسلمين الذين نراهم فى المدن أو فى الأرياف ليسوا من أصل عربى ولكنهم كذلك باللهجة والديانة فقط ، وعندما نراهم نقتنع بأن لهم نفس الشكل القبطى ، كما أؤكد أن المصريين المسلمين ليسوا سوى اقباط اعتنقوا الدين الإسلامى .

هؤلاء يشتغلون بالزراعة والصناعات الصغرى ، ومن هؤلاء يجند العساكر والموظفين الحكوميين .. وتلك هى الطبقة العاملة التى تغذى مصر بإنتاجها ، وهى التى تهتم اليوم فعلا بشئون البلاد وتأخذ نصيبها من أفراحه وآلامه ، وهى ايضا التى تقدم لمصر الرجال الذين يمثلون جميع فروع العلم .

وبرغم فارق الدين الذى يفرقهم فان المسلمين

والأقباط يكونون كلا منسجما ، ويتكلمون لغة واحدة ويلبسون نفس الملابس ويعتنقون نفس العادات ، ولم يحصل منذ أن عاشوا مجتمعين جنبا الى جنب أن وقع بينهم اى خلاف جدى ، والمصائب الجماعية خلقت بينهم شعورا واحدا بالوطنية فتغلبت وحدة الاصل علي اختلاف الدين ، ويكفى للرد على من أرادوا لنا انشقاقاً أنه أثناء ثورة عرابى ، وضع الأقباط يدهم فى يد المسلمين ولم يوجد مسلم واحد فكر فى أن يعكر صفو أحد من الاقباط بينما أظهر مسلمو الأتراك والشركس عداءهم لمصر .

إن الدوق أساء كثيرا الى مواطنينا الأقباط لأنه لم يتعرف عليهم جيدا . وهو يعترف بنفسه فى كتابه بأنه لم تتح له الفرصة للتعرف عليهم شخصيا ، وعلى ذلك فليس مستغرب أن يحكم عليهم بالسوء مثل ما حكم علينا . إن كل ما أريد أن أقوله فى كتابى هذا اردت به تبريرا وتصحيحا للأغلاط التى أراد الأوربيون أن يلومونا عليها نحن والاقباط وينسبونها خطأ الى الدين .

ويأتى مباشرة بعد المصريين الأتراك .. ولكنهم كادوا ينقرضوا أو انصهروا فى المصريين . وهم من مدة طويلة لم يلعبوا أى دور فى حكم البلاد ، أما النفوذ العجيب الذى كان يتمتع به الدراويش ومؤامرات الباب العالى التى أشار اليها الدوق هى محض خيال .

يوجد بعد ذلك الشرقيون والسوريون ، والأرمن

واليهود إلخ ... وهؤلاء يكونون الجزء المستفيد اكبر فائدة من مجموع السكان . باستثناء البعض الذى لا ينتج شيئا ومع ذلك يكسب كثيرا .

وأخيرا يأتى الأوربيون الذين نوجه اليهم كثيراً من القول الطيب ، وكثيرا من اللوم ، فللأسف ان الذين استفادت منهم مصر فائدة حقيقية قلة نادرة ، أما الأكثرية فكانت لا تهتم الا بالثراء السريع ما امكن ثم الرحيل بعد ذلك ، وكان ينقصهم تتبع التقدم العلمى والأدبى ، وكل واحد منهم كان يحصل على حقوقه كاملة ولا يفعل شيئا فى مقابل ذلك ، ولكن كل هذا لن ينسينى أن أذكر العدد الكبير من العاملين منهم الذين قدموا لنا أجل الخدمات والذين تأثروا لآلامنا وأحبونا محبة صادقة .

إن المصريين سوف يذكرون دائما هذه الشخصيات النبيلة اللطيفة المحبة للإنسانية وسوف يعترفون بتبادل افكارهم وتداولها كعامل من أهم العوامل فى صحوة مصر ، ولقد اعطونا أمثلة طيبة ، وهم أول من استأنسنا بآرائهم الاجتماعية والسياسية والفلسفية والعلمية ، ومن هذه الناحية فان الخدمات التى أدوها لمصر كانت غير منكورة .

يظهر أن الدوق يريد أن ينعى علينا ان ليس لدينا مساواة اجتماعية ومتضرر من عدم وجود طبقة للأشراف

عندنا . والحق أنه ليس عندنا لا سلالة من الأشراف عن وراثة ولا اشراف عن غير وراثة ، فان جميع السكان فى بلد إسلامى بلا تفريق فى الجنس أو الدين جميعهم يتساوون أمام القانون ، أن الإسلام لا يعترف مطلقا بامتياز النسب أو المال ، ولذلك فإن الإسلام قد سبق بأكثر من ألف سنة النظم السياسية الثورية .

ولا أظن أن في هذا ضرراً ، أنه ليس من العدل في شيء ولا من الفائدة أن تكون مجرد الصدفة لمولد إنسان يعطى له الحق فى مركز ممتاز . ولكن هل يعنى هذا اننا نغفل قوانين الوراثة؟ مطلقا .. أننا نفكر مثلث العالم كله فى أن العيوب والفضائل والذكاء والطباع يتوارثها احيانا الابن عن الأب ، ولكننا نعتقد أيضا أن هذا ليس سببا كافيا لأن يصبح ابن الباشا الكبير مثل أبيه لمجرد مولده ، بل على هذا الأبن أن يعمل ليستحق هو شخصيا هذا الشرف أو حتى لينال مكانة أعظم . على العموم فإننا نحتاط للاحوال الشاذة التى لا تتفق مع المنطق التى نجدها صارخة عند تطبيق قوانين الوراثة ، ونحن نتحاشى حالات عدم العدالة الطبيعية الموجودة بكثرة فلا نضاعفها أيضا بأيدينا .

إن المبدأ الذى يعتز به بعض الاقتصاديين "لكل فرد بقدر عمله" كان وسوف يكون دائما نبراسا لنا .. فإننا جميعا أبناء أعمالنا .. وإذا كان هذا يتعارض مع الأفكار الارستقراطية للدوق داركور فليس هذا ذنبنا ، وباختصار

فإننا نؤمن بقول الشاعر العربى :

كن ابن من شئت واكتسب ادبا
يغنيك محموده عن النسب

إن الفتى من يقول هأنذا
ليس الفتى من يقول كان أبى

وفى الحقيقة إن كل مجتمع إسلامى لا يقوم إلاّ على اساس من الديمقراطية ويعتمد دائما على فكرة المساواة والأخوة ، ليس الرجل الذى ينحدر من طبقة راقية هو فقط الذى يستطيع أن يصل إلى أعلى المراكز ، ولكن الرأى العام الإسلامى لا يعترف بهذه التفرقة فى المعاملة ومظاهر الاحترام الموجودة فى المجتمعات الأوربية بين الغنى والفقير وبين الأشراف والدهماء . فالكل عندنا سواء واندماج الطبقات عندنا متكامل . إن الباشا لا يخجل أن يستقبل رجلا فقيرا معدما ، ويمشى معه ويصحبه فى عربته ويستضيفه على مائدته . والعيد عندنا يكون عيدا شعبيا يباح للناس جميعا ويكون لهم الحق فى اللهو والتسلية . إن رب البيت لا يجد أية غضاضة نحو الذين يدخلون بيته بلا دعوة ولا يعتبرهم طفيليين مطلقا .

والسواح الذين يفدون علينا فى الشتاء يعلمون ذلك جيدا ويستفيدون منه ، وعابر السبيل بصرف النظر عن ديانته عندما يمر أمام اى منزل فى ساعة الغداء يستطيع أن يتقدم لاشباع معدته ويستريح كيفما يشاء ، بل

ويستضاف أيضا للمبيت ، ولا أحد يسأله من هو .. إنه إنسان وكفى .

إننى لا أبالغ مطلقا إذا قلت : إن اليهود واليونانيين والموظفين الأوربيين الذين طافوا بالمدن والقرى يشهدون ـ على ما أظن ـ بالكرم العربى الحقيقى الذى يجدونه دائما عند المصريين من كل الطبقات . وربما يكون الغذاء الذى نقدمه لهم لا يروقهم ، ولكن هذا ليس ذنبنا فإننا نقدم لهم ما يمكننا أن نقدمه .

وليس عندنا هذا المعبد العظيم المهيب الذى يسمى بالكنيسة ، إذ لا شىء عندنا يمثل السلطة الروحانية ، فكل مسلم يعتمد على نفسه فى إقامة الشعائر الدينية . وعلماؤنا ومشايخنا ليس لهم أى طابع عمومى أو دينى وليس لهم علينا غير السلطة المعترف بها جيدا لعلمهم .

ويمكن أن نجزم بأن كل شعب إسلامى لا يتكون إلا من طبقة واحدة هى التى تضم مجموعة المواطنين ، ومن بين هؤلاء يوجد القوى والضعيف ، العالم والجاهل ، الغنى والفقير ولا يوجد رجل متميز ورجل عادى ، وهم جميعا متحدون ويتمتعون بكل الحقوق وبكل الميزات وفى مستوى واحد وهم جميعا يكونون الشعب . إن شريعتنا الدينية قد نظمت حالة الفقراء بطريقة جريئة وسعيدة . لقد رفضت الإحسان الذى يذل والعطاء الذى يفسد وخلقت ضريبة حقيقية وثقيلة لانها تمثل النسبة

الاربعينية على الثروة وأحيانا اكثر من ذلك فضربت بذلك الغنى لمنفعة الفقير . ولكى تضمن دائما تنفيذ هذا الاستحقاق جعلته واحدا من العقائد الخمس التى هى أسس الإسلام . وكذلك نظمت الملكية واعلنت حق الفقراء فيها وأشركتهم بذلك فى ثروة الأغنياء . وهذا كما نرى حل لمشكلة اجتماعية عن طريق الأشتراكية الذاتية .

هل نظام كهذا لا يوفق بطبيعته بين جميع المصالح ويريح كل الأعصاب ؟ أليست هذه الاشتراكية ! رقى وأكثر عملا من كل الأنظمة المتبعة فى أوربا الآن التى تتميز بالنقص وبالصعوبة عند التنفيذ ؟

إننى أرى فى كل أوربا عقولا قلقة ونفوسا مضطربة ، والمنازعات بين الطبقات تزداد حدة يوما عن يوم ، والأغنياء يرتجفون والفقراء يتذمرون ، كل هذه بوادر تنذر بانفجار كبير مرعب ، وعلى النفوس المخلصة المتحررة والعلماء والكتّاب ان تصحو لتسوية كل هذا . من أول المصلحين المعتدلين الى اصحاب النظريات المتطرفة كل يدعو الى فكرة أو نظام .. فلماذا لا تأخذ أوربا عن الإسلام ـ الذى سبق أن انتشل الغرب من الجاهلية ـ الدواء الذى ربما يشفيها من دائها ؟ اظن أن العلماء والسياسيين الغربيين يمكنهم أن يستخلصوا فائدة كبرى بدراستهم لهذا النظام الاجتماعى ويحاولوا تطبيقه بما يلائم بلادهم .

والانشاءات والاعمال الهندسية والشوارع وفى العادات واللغة والأدب وفى الذوق ووسائل التغذية ، والملابس كلها أصبحت حسب الطريقة الأوربية . كل ما يحدث أو يكتب فى أوربا اصبح محل اهتمام ، وكل الأفكار التى تتردد فيها لها هنا رد فعل . ان المصريين اخذوا يعتادون على قضاء الصيف فى أوربا مثل الأوربيين الذين تعودوا على قضاء الشتاء فى مصر . لعل هذا الوضع يرضى أوربا ويجعلها تعمل مستقبلا على رد جزء من هذا الميل العظيم الذى تكنه لها مصر .

المصريون تركوا مهنة حمل السلاح لمدة طويلة .. ولعدم تمتعهم بأى من حقوق المواطنين ، لم يشعروا بالواجب . ولقد عاشوا بدون أدنى اهتمام من جانب اسياد مصر كأنهم هم الغرباء ، ولذلك عندما دخل نابليون مصر لم يجد من يتعامل معه الا مع المماليك . وشعور الشعب المصرى الطبيعى أملى عليه عدم مقاومة الأجانب الذين اساءوا اليه وبما أنه غير قادر على طردهم فكان يأمل دائما فى أن يجد المخلص . وهذا شعور مفهوم تماما وله ما يبرره ، ولماذا يهدر دمه دفاعا عن وطنه أم عن عدوه اللدود ؟

إن حب الوطن فرض غريزى . واذا قمنا بتحليل معنى " الوطن" نجد أنه يتألف من كل شىء نعزه ، والدفاع عنه دفاع عن أغلى ما يخصنا الدفاع عنه . كذلك عندما تكون الوطن المصرى على يد محمد على لم يبخل المصريون بدمائهم ليضفوا على وطنهم ما يمكن من فخار .

لقد قلت : إن المصرى لم يكن جبانا مطلقا وأنه لا يخاف الموت أو التعذيب واذا كان يتحمل بعض الإهانات فلأنه أصبح كالأبله تحت ضغط الحكم ، وانتهى إلى الظن بأنه خلق ليتحمل كل هذه النزوات . وهو لا تنقصه

الحيوية الجسمانية ولا النشاط الذهنى ولا يحتاج الا لمن يأخذ بيده ويوجهه توجيها حسنا ليصبح قوة كبيرة وهذا ما سأدلل عليه بالوقائع التى لا تقبل الجدل . فى سنة ١٨٢٥ ارسل محمد على جيشا لنجدة السلطان محمود الذى استنفد كل موارده فى المعارك ضد اليونانيين ، وأحرز انتصارات باهرة فى جميع المعارك التى خاضها ضد الجنود اليونانيين الذين شهد لهم العالم بالشجاعة . وبذلك سلمت ناڤارين وتريبوليتزا عاصمة بلاد المورة . وبسبب تدخل الجيش المصرى أيضا كان لابد لليونانيين ان يسلموا مسولونجى برغم الدفاع الرائع الذى أبدوه . ثم أتت بعد قليل معاركه مع السلطان محمود فوضع محمد على كل ثقته فى الجيش المصرى واعتمد عليه لمناصرته .. ونحن نعلم الى أى حد برهن هذا الجيش على تحقيق هذه الثقة .

وجولة بعد الأخرى استسلمت غزة ويافا ودمشق ، واستمر الجيش المصرى بعد أن شتت الأتراك فى قونية وانطاكية ، استمر بدون مقاومة فى زحفه وانتصاراته فى آسيا الصغرى ، وان فى موقعة ناصيبان لمصلحة مجيدة فى تاريخ حروب الجيش المصرى . وإذا اضفنا ايضا الى هذه الامجاد ، الانتصارات التى احرزها الجيش المصرى ضد الوهابيين وفى فتح السودان فانه لا يسعنا الا أن نعترف بأن هذا الجيش اظهر صفات حربية حقيقية ممتازة .

ولننتظر هنا قليلا حتى نستعرض السؤال الذى وجهه الدوق فى هذا المعنى : هل يمكننا أن نصدق أن التعليم الحربى فقط ، واستعمال الأسلحة حسب النظريات وأخيرا التطبيق السليم للنظام العسكرى يؤدى الى تكوين الرجال ؟ وهل يمكن باستخدام هذه الطريقة أن نستخلص من شعب مستعبد بائس يخاف الحياة ، جيوشا قوية وباسلة ؟

هذا سؤال مهم جدا لأنه سيرشدنا لمعرفة القيمة الحقيقية للجندى المصرى .. ولكن أليس بمستغرب بعد أن طرح الدوق هذا السؤال أن يتركه بدون اجابة ؟ وكيف أنه بعد ان أكد أن الجنود المصريين لا يملكون ادنى ميزة من الصفات الحربية هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإنه بعد ذلك يضطر إلى أن يشهد لهم بالانتصارات العظيمة التى احرزوها فى عهد محمد على ، كيف هذا وماذا أقول ؟ ألا يشعر الدوق بهذا التناقض الخطير الذى سيلمسه العالم كله فى اقواله ولا يستطيع مداراته ؟ ألم يكن أجدر به ان يفسر لنا كيف يوفق بين نقص الصفات الحربية عند جنودنا وبين الحقيقة التاريخية التى تناقضه تماما ؟ أليس عنده كلمة تفسر لنا ذلك ؟

نعم .. بدلا من أن ينقل لنا الحديث الذى دار بين مسيو "ن" ووزير الخارجية الفرنسية ، ذلك الحديث الذى يثبت ان مسيو "ن" زعم بأن جيش عرابى المصرى ليس

قويا ولا جادا ، وبدلا من أن يحدثنا ايضا عن انتصار الانجليز السهل ، كان الدوق يجذب باهتمام المصريين بل كل سكان مصر لو فسر لنا الأسباب الخارجية والعرضية والغامضة التى تحت تأثيرها خرج هذا الجيش الذى ليس له قيمة منتصرا اذا قورن بشعوب فى غاية الشجاعة .

لأن الانتصار السهل الذى احرزه الانجليز ، كل العالم يعرف أسبابه إلا سيادة الدوق .. بل اقول ان كل العالم كان يتنبأ به ، ولكن ليس كما ظن مسيو "ن" بان الجيش المصرى ليس جادا ، ولا كما ظن الدوق بان الجنود رفضوا ان يحاربوا ، ولكن لأن قواد الجيش انقسموا الى حزبين : حزب عرابى ، وحزب الخديو .. وضباط الحزب الاخير كانوا يبعثون إلى الخديو يوميا مع تأكيدات الولاء جميع الخطط والحلول بالتفصيل الدقيق قبل القيام بها . ولقد ازداد هذا الانقسام عندما دعا السلطان إلى مقاومة عرابى بالقوة . وهل المصريون جميعا لا يعرفون هذا الضابط الكبير الذى مهد لهزيمة الجيش المصرى فى التل الكبير ؟، والذى افتخر بذلك علنا ، وكان عذره انه كان يؤدى الواجب نحو السلطان ؟

فلنترك عرابى وجنوده يجيب عن السؤال الذى عرضناه قبل ذلك ، من المؤكد ان التعليم العسكرى فقط قد لا يكفى لتحويل رجل جبان الى رجل شجاع ، برغم ان التربية العسكرية وحياة الجندية الشاقة والمعارك تدفعه

الى حد ما الى الشجاعة . ولذلك فانى اقول بأنه اذا كان الجيش المصرى في عهد محمد علي قد حارب بشجاعة فلأن الجنود كانت لا تنقصهم الشجاعة ، واظن ان الجندي المصرى الذى واجه كل هذه الاخطار يمتاز مائة مرة عن الجندى الأوربى .

ان هذا الاخير عنده غذاء طيب ويعتنى به جيدا وتستجاب أدنى رغباته ، واذا أظهر شجاعة فى عمل ينشر اسمه فى الأوامر اليومية ويهنأ ويكافأ ، ومئات الجرائد تنقل اسمه الى الأجيال القادمة ، واذا مات فى ميدان الشرف فان ارملته واولاده لا يشعرون بالبؤس ويجدون أيادى كريمة وشفاهاً باسمة ، ويسعى الناس فى كل مكان لمساعدتهم .. فهل الامر كذلك بالنسبة لجنودنا وضباطنا ؟ إن هؤلاء فى حياتهم واسرهم من بعد مماتهم لم يجدوا ولزمن طويل غير حكومات ظالمة شريرة بعيدة عن العرفان . أليس هذا سببا حقيقيا لإضعاف الهمة ؟ هذا بالاضافة الى الانعدام الكلى لفكرة الوطن لزمن بعيد يفسر حسب رأيى الضعف وعدم الاكتراث وعدم التشجيع الذى يوجد فى جيشنا أحيانا .

ولكن هذا لا يعنى مطلقا ان جنودنا كانوا كمية مهملة ، ولقد رأينا جيدا في حرب سنة ١٨٧٧ جميع المصريين الذين خاضوا المعارك مع الروس حاربوا بشجاعة ، ولقد تركوا فى استامبول احسن الأثر . وفى خلال اقامتى

القصيرة فى تلك العاصمة اخيرا اتصلت بضباط اتراك لم يتوقفوا عن ترديد كل ما يشرف عن سلوك جنودنا وحددوا لى اسماء كثير من الابطال (وخصوا بالذكر محمود باشا فهمى) الذين امتازوا بشجاعتهم ، وكل العالم يفهم معنى هذه الكلمة اذا كانت صادرة من فم تركى !

ان اى شعب يمكن لسبب أو لآخر أن يبتعد لاجيال عديدة عن الحياة العسكرية ومع هذا لا يفقد صفاته الحربية ، واذا جدت حروب فسوف تسرى فيه دماء أجداده . إن صفات الجندى المصرى قد استردها فى حروب محمد على ، وكذلك فى هذه الايام ، وليس عندى لاقناع القارىء إلا ان اعرض عليه شهادة الضباط الانجليز الذى كانوا فى قيادة الجيش المصرى :

(١) قام الجنرال جراهام بتهنئة الضباط والجنود والمصريين الذين اشتركوا فى معركة طوكر يوم ٢ مارس ١٨٨٥ ، لشجاعتهم وكفاءتهم . ونشر اسم القائمقام مختار فى الأمر اليومى .

(٢) فى يوم ١٧ مارس ١٨٨٥ ، قام الجنرال وولسلى بتهنئة سلاح الفرسان المصرى للشجاعة التى ظهرت فى معركة كيريكان .

(٣) فى يوم ٢٥ مارس وجه الجنرال فريمانتل ثناء للقوات المصرية التى تحت قيادته .

(٤) فى يوم ١١ ابريل ، الجنرال وولسلى يهنىء من جديد الجيش المصرى .

(٥) فى يوم ٢٠ يناير سنة ١٨٨٦ ، السردار الانجليزى يشكو الجيش المصرى بمناسبة معركة جنيز .

(٦) فى يوم ١٠ سبتمبر ١٨٨٨ ، نفس الجنرال يشكر الجيش بمناسبة الانتصار الذى احرزه فى خور موسى .

(٧) ونفس الجنرال يهنىء الجيش ويأمر له بمكافآت كبيرة بمناسبة المعركة الممتازة فى توشكى التى اسر فيها حوالى ٦٠٠٠ سودانى .

(٨) وبمناسبة استرداد طوكر وايضا لغزوات اخرى تسلم الخديوى تقارير مختلفة من القواد ومن القائد العام الانجليزى وفيها اعظم ثناء على الصفات الحربية للجيش .

وفوردن نفسه بعد ان كان ضد الجنود المصريين وكان يفضل عليهم الجنود السودانيين اضطر فى ختام يومياته ان يقدم اعتذاره ، ويعترف رسميا بقيمة المصرى الذى كان يقوده والذى قاوم معه الحصار الفظيع لاكثر من ٣٠٠ يوم .. وماذا نظن فى جنود نفدت كل مواردهم الغذائية ، وكانوا لا يجدون حتى الفيران لغذائهم ومع ذلك استمروا فى النضال بجانب رئيسهم وهم يعلمون جيدا

بان ليس لهم من نجدة ، ولكنهم ارادوا مع ذلك ان
يشاركوا فى حماقة يحوطها مجد جميل !

الـــــــــــــرق

إن الرق موجود من قديم الأزل . ولقد دام لسنوات قريبة فى شعوب كلها حضارة وبنوع خائن فى امريكا . ولذلك فلا يستغرب من جانب المسلمين اذا كانوا قد قبلوا ومارسوا الرق مثل غيرهم .

وعلى ما أظن لا يوجد الآن مايدعو لمناقشة قضية الرق ، وزوال هذا الوضع المخجل الى الأبد مما يشرف الانسانية ، ولذلك فان المسلمين لن يأسفوا مطلقا لزواله . ومن الملاحظ فى الواقع ان الرق الذى كان موجودا فى المجتمعات الاسلامية كان مخالفة صارخة للشريعة الدينية التى لم تقبل غير نوع واحد منه وهو الاسر فى الحرب وبشرط ان تكون نظامية ، أعنى مسبوقة بانذار . وفيما عدا هذه الحالة فالرق أمر غير مشروع ويعاقب عليه بشدة . أن اكثرية العبيد الذين كانوا فى مصر لم يكونوا اسراء قط بل كانوا ببساطة مشترين أو مخطوفين بالقوة . وهذا يفسر فى رأيى الأجراءات السريعة التى بادرت اليها الحكومة المصرية والوطنية بمساعدة انجلترا فى رسالتها التقدمية التى كان لها شرف تقييمها فى العالم لإلغاء الرق الذى غادر مصر اليوم الى غير رجعة .

الا يدعو للاحترام ملاحظة تؤكد أن الأسلام كان أبعد

عن مضاعفة اسباب الرق كما فعل بعض المشرعين بل قصرها على وضع واحد ، وكان أبعد عن الغزو بين المحكومين مثل بعض الشعوب التى عندها عقدة الجنس الأسود تلك التى أوحت لمونتسكيو صفحة من أمرح صفحات كتابه "روح القوانين" ، ان المسلمين يدينون فى كل الاوقات بحرية الفرد دون تمييز لجنس أو لون .

ومنذ عهد ارسطو الذى كان يؤمن بأن بعض الناس يولد ليكون سيدا والبعض الآخر يولد ليكون عبدا ، وحتى أواخر القرن الثامن عشر إلى اوائل القرن التاسع عشر كان الرق قد استنفد كل شرعيته فى رأى الاوربيين ، بالنسبة لنقص بعض الاجناس ومن بعضها الآخر . ولم يكتفوا فى القرون الوسطى بقبول استعباد الزنوج بل كانوا يستعبدون البيض ولم تختف بقايا هذه الآثار البغيضة من أوروبا الا منذ عهد قريب . ان شروط الاحتكار أخف بلاشك من الرق ، وان كان الفرق فى الواقع غير ملحوظ بين حالة الفلاح الفرنسى فى ذلك الوقت وبين حالة العبد التى نظمها الإسلام . اما السيد فكان له مطلق التصرف فى النفس وفى المال . بينما الإسلام لم يسمح بالرق الا بالنسبة للرجال الذين يؤسرون فى الحرب ، وتبعا للعرف القديم الذى تداوله الرومان والذى دافع عنه "بوسو" أخيرا ، نجد ان المسيحية قد وسعت نطاق الرق حتى شمل الجنس الأسود كله وخلقت السخرة بالنسبة للجنس الأبيض .

اننى لمندهش حقا من قرار الدوق عن الفلاح المصرى مؤكدا بأنه عبد حقيقى ..! الواقع أن له بعض العذر ، فقد قلت قبل ذلك ان السلطة الحاكمة قد اساءت الى الشعب المصرى أبلغ اساءة ، ولكن من الاهمية أن نسجل أن فى أى وقت من تاريخنا لم يخلق القانون مطلقا عدم المساواة فى المعاملة بين الأفراد الذين ينتمون لاجناس ولديانات مختلفة ، أجد انه لم يفرض الجزاء على استغلال الإنسان لاخيه الإنسان .

نرى مما تقدم انه إذا كان الإسلام قد قبل الرق فى بعض الحالات فإنه أحسن فهم الكرامة الإنسانية ولم يتسامح مطلقا فى أن يؤدى عليها بأدنى سوء . حسنا ان نذكر هذه الحقيقة فى الوقت الذى ألغى فيه الرق ، بعض المجتمعات الاوربية وبعض الكتّاب والخطباء وبعض رجال الدين ذهبوا فى التعصب الى حد تأييد الراعى الذى يقول أن الأسود فى نظر المسلمين ليس من الجنس البشرى . والمسيحيون الذين يشيرون إلى الغاء الرق كحسنة من حسنات المسيحية يغالطون انفسهم ، وليس علينا ألا نذكرهم بأن المسيحية تعاقدت على صفقة طيبة من العبيد ورجال السخرة ابان عدة قرون ، إن الرق كان مشروعا باقرار بعض رجال الدين المعتمدين من المجمع المسيحى المقدس مثل بوسو من بين القدامى ومن بين القساوسة العصريين بابيلى وليون ، وبوسان . ولكى ابين زيف هذه المغالطة لا اجد خيرا من أن انقل الكلمات

الآتية لبيير لاروس : "وباختصار فان المسيحية حتى يومنا هذا وافقت تماما على الرق ومن المستحيل اقامة الدليل على انها حاولت مطلقا إلغاءه .. ولابد أن افكارا ومبادىء أخرى قد نمت حتى اختفى هذا النظام ويرجع الفضل فى ذلك للثورة الفرنسية التى بمبادئها الحرة ، هدمت كل اثر للرق عندما اعلنت مساواة الناس امام القانون" .

وبعد ذلك فلندرس مركز العبيد فى مصر ، إن الدوق داركور يعترف بأن العبد في مصر ليس محتقرا .. ويقول فى هذا : "من الصعب علينا أن نتصور أن العبد ليس منبوذا فى الصف الأخير من المجتمع ، وانه لا يتألم من هذا الوضع المهين . والأمور لا يجب ان ينظر اليها بشكل آخر فى مصر ، فالعبد كان يخضع لظروف استثنائية ذليلا بدون شك ، ولكنه ليس مكروها على الاخلاق ، بل كانت له امتيازات لتعرض عنه متاعبه" . ولقد أكد ايضا ان كثيراً منهم قد وصل لمناصب كبيرة فى الدولة ، فكيف تتأتى هذه الحالة التى لم نر لها مثيل مطلقا فى اى مكان آخر ؟ ولماذا كان المسلمون دائما يعاملون عبيدهم كرجال وبكل طيبة ؟ هل كما ظن الدوق داركور لأن الحركة الصناعية والتجارية ليس لها وجود فى البلاد الإسلامية ؟ أن هذا التبرير ليس بكاف ، لانه .عند اوائل اليونانيين واوائل الرومان كان العبيد يعاملون بمنتهى القسوة ولم يتحسن شأنهم إلا بمرور الزمن وبتقدم الحضارة .

والحقيقة هى ان المسلمين احسنوا دائما معاملة العبيد لأنهم كانوا فى حماية القانون . سيكون من غير المفيد ان انقل هنا الآيات والاحاديث التى توصى بالاهتمام الشديد بالعبيد ، لأن الدوق نفسه لم يتأخر عن تسجيل هذا : "يكون من الظلم ان لا اذكر ان القرآن فى فقرات كثيرة يأمر بمعاملة العبيد بمنتهى الحسنى" .

ولا يمكن ان اقاوم الرغبة التى تدفعنى لأن انقل صفحة من مجلد المشرع المصرى الفاضل أحمد بيك شفيق عن الرق من وجهة النظر الإسلامية ، هذا المجلد الذى كتب باللغة الفرنسية ثم حفظ فى الجمعية الجغرافية الخديوية ، والذى فى ختامه يقول : "كل الذى نذكره عن الآيات القرآنية والاحاديث وقول العلماء والوقائع التاريخية ، يتلخص فى أن الإسلام بكل تأكيد ، قد قيد الرق بوضع شروط له ، وفى نفس الوقت اشار الى طرق الخلاص منه" . واذا كان يقدر الشخص أن يقع فى الرق برغم هذه الطرق ، فان الشريعة الإسلامية كما راينا لم تتخل عنه بل تحميه وتشفق لسوء حظه باعتباره كائنا ضعيفا ، وهى توصى سيده بأن يعامله مثلما يعامل نفسه ، وأن يسهر على راحته وان يربيه ويعلمه وأن لا يهينه ، وأن يزوجه لكى يعجل بذلك عتقه .

والعتق الذى لم اذكر عنه الا المعالم البارزة هو حقا صفحة مجيدة فى الإسلام . ان أسس الرق فى روح

شريعتنا يجب ان تستأصل ، ولكن كيف نعمل ؟ نهدم من أول ضربة نظاما كان يعتبر جزءا من تقاليد وعادات العالم الخارجى منذ بداية المجتمع ومنذ اجيال ، ان هذا الاجراء كان سيجرنا بدون شك ـ كما ذكرنا فى أول هذا الموضوع ـ إلى ثورة فى النظام الاجتماعى وهياجا بين الناس . ولكن نبينا العظيم الذى كان سياسيا لا يجارى بدلا من أن يثير شعور الناس ضده بقرار يلغى به الرق فورا ، تحايل على الصعاب لكى يصل الى هدفه وأمر المؤمنين بان يعتقوا الرقيق فى ظروف كثيرة لكى يكسبوا الثواب العظيم من الله الكريم . ان كل الجهود كانت موجهة لهذا الغرض ، وكانت مبادىء العتق أيضاً موضوعة بروح عالية كريمة لتسمح للعبد دائما ـ اذا كان يريد أو حتى اذا كان لا يريد ان يجد وسيلة للتخلص من حالة الاستعباد .

يؤكد الدوق داركور فى كتابه أن مصر دائما كانت محكومة حكما سيئا غير سليم ، وأنا فى الحقيقة لن أعارض قوله ، فالمصرى قد عانى كثيرا من الرجال الذين حكموه ، ومن يأخذ جانباً للدفاع عنهم يكون من رأيهم ومن زمن طويل كانت مصر مستغلة من وحوش بشرية من مختلف البلاد والأنواع وكانت مسرحا لمشاهد محزنة ، أنا اعرف حوادث رهيبة ووقائع لا يمكن وصفها واعرف ايضا اشياء أخرى اكثر هولا .. وانى فى الحقيقة لا اتصور كيف استطاع شعبنا البائس مقاومة مثل هذا الطغيان !

لكن سأمر سريعا على هذه الفترة الطويلة الحزينة التى كانت بين العهد المشرق لمصر حينما كانت تحت حكم العرب ، وبين عصر النهضة الذى بدأه محمد على ، من هذا العهد انتظمت السلطة وفتحت المدارس وجندت الجيوش وأنشئت الأساطيل ، وتفتحت التجارة والصناعة والزراعة على حياة جديدة ، وحفرت القنوات وخططت الطرق ، وباختصار نظمت حكومة حقيقية . ومعلوم أن من وقت لآخر كانت ترتكب بعض أعمال عنف واستبداد ،

ولكننا نلتمس العذر لمحمد على فى هذه الاخطاء التى كفر هو عنها بالحسنات التى فعلها والتى كان فى نيته ان يعملها . وهو يعتبر كأب شديد لا يقدر الفرق بين المعاملة السيئة والتأديب .

وتحت حكمه الطويل ، تهيأ المصريون لتلقى العلوم والفنون وتعلموا أن يحكموا انفسهم بأنفسهم وكانت هذه التجربة كلها فخرا لهم . وهم لم يستفيدوا فقط من الدروس الأولية التى تعلموها على عجل ، بل استغلوا كل مواهبهم وادهشوا العالم الذى فوجىء برؤيتهم يخوضون المعارك بشجاعة وينتصرون .

ولكن إذا كان محمد على ذا عقلية كبيرة ، فانه لا يمكننا ان نقول نفس القول بالنسبة لخلفائه ، فهؤلاء لم يفعلوا شيئا ، بل ولم يصونوا الاعمال التى خلفها والدهم ، وكان الحكم بالنسبة لهم فرصة يستغلون فيها الحكم بالقوة والبطش . وبدون شك سوف يقسو التاريخ على الذين هدموا عملا قيما وخصوصا بالنسبة لإسماعيل ، هذا الرجل الذكى والحاكم الكبير الذى ترك فى نفس الوقت سمعة سيئة لاسرافه . والحقيقة تدفعنى لأن اعترف بأنه بجانب المصائب التى انزلها بالبلاد فمصر تدين له بنشر التعليم وحفر بعض قنوات الرى وتجميل بعض المدن . وفى أواخر عهده الذى جلب الخراب ظهر مرسوم فى ١٨٧٩ بمقتضاه أصبح اسماعيل

يتولى الحكم بمساعدة مجلس للوزراء ، ومن وقتها اصبح لا يمكن اتخاذ أى اجراء الا بموافقة هذا المجلس المسئول حينئذ عن مصالح البلاد . وقبل ذلك كان قد صدر مرسوم آخر فى ١٨٦٦ ، تكونت بمقتضاه جمعية تشريعية انتخبت على درجتين فضلا عن المجالس الاقليمية . وكان يجب على الحكومة ان تستشير هذه الجمعية التشريعية فى تحضير الميزانية وفى طريقة تحصيل الضرائب وفى كل تقنين أو تعديل فى القانون . وبهذه العناصر أعد حكم "شبه دستورى" للخديوى توفيق .

إن هذا الحكم وعد بتحقيق كثير من الآمال السعيدة وقفزت الى ذاكرتنا الاصلاحات الكبيرة التى بدأت منذ ذلك العهد كالغاء الكرباج وتقسيم وتحديد ميعاد دفع الضرائب . والميزان المالى للدولة أصبح مضمونا بفضل قانون التصفية ، وانشىء نظام المراجعة المزدوجة لصندوق الدين العام ، وتعديل نظام التعليم ثم مشروع تعديل نظام المحاكم الأهلية .

وتفاءل الناس جميعا وساروا الى الأمام نحو مستقبل كله أمانى ، وفجأة ظهر عرابى على مسرح السياسة فتوقفت هذه الحركة التقدمية لمدة سنتين . لان هذا الشعب الذى اضطهد لسنوات طويلة عندما أخذ مركزه يتحسن اصبح قليل الاحتمال ، وعندما لمس المزايا المته آثار الظلم الباقية فتطلع الى الخلاص الكامل .

لنترك هاتين السنتين المؤلمتين ولنرجع مرة أخرى الى عودة الأمور الى مجاريها فى مصر ، ان سلسلة الاصلاحات تبعث من جديد والتقدم مستمر فى طريقه حتى يومنا هذا . وتم تنفيذ وتحضير مشاريع كبرى للرى ، والسكك الحديدية ومكاتب للبريد والتلغراف تقام فى كل مكان . ويدرس الآن مشروع لتعديل الوعاء الضريبى وعدم المساس بالمساكن واحترام حق الحياة للفرد واصبحت الملكية حرمة ، وألغيت السخرة نهائيا وكفلت حرية الرأى والصحافة وكل ماهو مدون فى تصريح "حقوق الإنسان" أخذ المصريون يتمتعون به . وأننى أضع فى المقدمة ، اصلاح القضاء الذى أتى بنتائج طيبة . ويقوم بإدارة محاكمنا الجديدة رجال لهم من التعليم والاستقلال والنزاهة ما يجعلهم فوق الشبهات فى جميع الظروف ، وهم يطبقون قانونا مستمدا تقريبا من قانون نابليون .

وفى الحقيقة فإن عندنا اليوم حكومة محترمة أمينة مصرية . واننى اتحدى الذى يذكر لى ـ لن اقول عملا تعسفيا ، بل أى عمل من أعمال الجباية الجبرية قامت به الحكومة منذ حوالى ١٥ سنة مضت . واصبح الخديوى توفيق ومن بعده عباس يمثلون شخصية الحاكم الدستورى ، اما محافظو الاقاليم الذين كانت لهم سلطة جبارة لم يصبح لنفوذهم الشخصى أى ظل . إن كل عمل الآن يحكمه القانون ، واذكر على سبيل المثال ان بعضهم

قد حوكم جنائيا لانه ضرب احد الفلاحين وكذلك فى جعلهم أقل شأنا من ذلك كل هذه الاصلاحات قد تمت بدون ضجة ، فى الوقت الذى كانت فيه اوربا عندما تمد خطا حديديا أو تبنى جسرا تطنطن صحافتها وتسرع بنشره ونقله الى جميع أنحاء العالم .

هل يعنى هذا انه اصبحت لنا حكومة كاملة المعانى وانه ليس فى الامكان أبدع مما كان ؟ ولا يزال امامنا الكثير لنعمله ، هناك اعادة تنظيم إدارة الاقاليم التى خلت الملجأ الأخير لروح العهد القديم . وهى تدافع دفاع المستميت لتحتفظ بالروتين العتيق ، وعدم الكفاية لا يزال قائما اما الفساد ففى نطاق ضيق . وأننى أنبه حكومتى الى ضرورة قيام تمثيل نيابى حقيقى ولو كان وئيدا .

عدا هذين المطلبين الذين ارجو الا يطول انتظارنا لتنفيذهما فان عندنا كل الامكانيات لإقامة إدارة منظمة ، والرجال الذين يشغلون مختلف الوظائف التى يقوم عليها هذا النظام قد حملوا الأمانة . ولكن هذا الشعب الذى ظل لقرون طويلة فى رقود وصمت لا يمكنه عندما يستيقظ فجأة من سباته العميق ان ينهض سريعا ، فان خطواته تكون مترنحة مثل رجل يقوم من مرض طويل . ولكن نحن نسير دائما وفى كل خطوة تقدم مستمر . وأنى ارجو القارىء ان يؤمن بان هذه الاعمال التى انجزت فى مصر حتى يومنا هذا تعتبر من الاعمال الضخمة التى لم نر لها شبيها فى مثل هذه الفترة القصيرة من الزمن .

وهل سيقال ان شعبا استسلم لحكم سيىء لفترة طويلة من الزمن لا يصلح لشىء ؟ لكن الجواب على هذا التساؤل بسيط ، جميع الدول مضت فى مراحل من تاريخها بسوء الحكم والإدارة ، جميعها قامت طويلا إلى حد ما من حكم استبدادى ، وجميعها عانت الى حد ما من نزق ملوك طغاة .

حتى يوم ان قامت الثورة فى فرنسا ، لم تثقل الضرائب إلا على غير النبلاء والمعدمين وكانت السخرة مفروضة على الارياف ، وكان ثلث مجموع السكان هم الذين يتولون القيام بالاشغال العمومية ، وهم ايضا الذين كانوا يعملون لحساب الاسياد . ونظام تحصيل الضريبة ضاعف من أعباء الممولين لان الدولة كانت قد عهدت الى بعض الرأسماليين بجمع كل الضرائب وكانوا "يعطون بعض الشىء للملك" على حد تعبير فولتير ، وكان هؤلاء المحصلين بقوة السلطة الحاكمة يبذلون جهودا كبيرة لتحصيل اكثر ما يمكن من الضرائب ، الأمر الذى دفع احد اعضاء البرلمان الفرنسى ليقول : "فى كل يوم نرى بيعا أو حجزا على بعض الفقراء العاجزين عن شراء الملح هؤلاء البؤساء الذين لا يجدون حتى لقمة العيش" .

حتى الملكية حسب نظرية لويس الرابع عشر كانت قاصرة على شخص الملك ، والممتلكات الخاصة للأفراد كانت تعتبر مجرد توكيلات .

وحسب رأى "سان سيمون" فان الفلاحين كانوا يعيشون فى حالة بؤس شنيع ، وكما قال "تين" فى كتابه عن نشأة فرنسا المعاصرة : "ان اغلبية السكان ماعدا اصحاب العزب والملاك ، يأكلون الخبز المصنوع من الشعير ويشربون الماء ويعيشون فى منتهى البؤس ليتمكنوا من دفع الضرائب المفروضة عليهم . ومنازلهم كانت من الطوب النيىء مغطاة بالقش وبدون نوافذ ، والارضية غير ممهدة . ولم يكن لهم من ملبس سوى قطع من القماش المهلهل ، وهناك من لا يلبسون جوارب ولا احذية ولا حتى قباقيب" .

والمحاكمات والعقوبات كانت بقسوة لا تحتمل ، كإحاطة عنق المذنب بطوق من حديد ثم عرضه على الناس أو مكبل اليدين ومربوط فى عمود من الخشب ، والكى بالنار وقطع اللسان أو تقطيع المذنب بربطه فى عجلة تدار والتعذيب بالماء الساخن ثم بربط المذنب فى أربعة خيول .

وفى فجر الجمهورية الأولى ، كان لدى فرنسا حكام ألعوبة فى ايدى المحظوظين من رجال الحاشية والعشيقات المستهترات . كانت محكومة بشارل التاسع المسمى فى التاريخ بالسفاح ، ثم بهنرى الثالث الذى كان يحظى الصغار ، وبلويس الخامس عشر الذى كان يسمى "رجل حديقة الغزلان" ولقد تحملت فرنسا حكما

روحانيا جعل من ملوكها مندوبين مباشرين لله ، فقللوا بذلك من هيبة الله ومن شأن الرجال .

ولعل كلمة لويس الرابع عشر المشهورة "الدولة هى انا" تبين الى اى حد كان مستبداً ، انقل اليكم النطق السامى : "نحن الامراء نعتبر صورا حية لهذا" الذى "هو كله قداسة وكله عظمة" وهو "الذى وهب العالم ملوكا رواداً لهم شرف تمثيله واحتفظ لنفسه فقط بحق حسابهم عن اعمالهم" . و"الذى يولد من الرعايا يجب ان يطيع الاوامر بدون تذمر" الا تدل هذه الالفاظ على مقدار الكراهية المتأصلة التى يبديها نحو رعاياه ؟

ولويس الرابع عشر ايضا هو الذى أصدر فى سنة ١٧١٥ الامر التالى : "بما ان جميع البافاريين اتهموا فى جريمة العيب فى ذاتنا الملكية ، وبما انى اميرهم الوحيد المرسل بأمر الله القادر العظيم فاننى بصفتى هذه آمر بشنقهم . ولكن برحمتنا العالية وبعطفنا الابوى ، فإنى آمر بأن تسحب الاسماء بالقرعة ، وكل فرد واحد من خمسة عشر فردا فقط ينفذ فيه الحكم شنقا" . هل وجد فى مصر امثلة كثيرة لهذا النوع من الطغيان ؟ وهل الصورة التى رسمها "تين" لحالة الفلاح الفرنسى لا تشبه حالة الفلاح المصرى فى عهد اسماعيل ؟

إن تاريخ قيام الدول فى جميع أنحاء العالم قد اصبح موضع تفكير مستمر . ويدل دلالة حقيقية على أن الجنس

البشرى فى كل مكان لا يتغير .. بعيوبه وضعفه وبؤسه وايضا بكبريائه وعظمته . والقانون الأبدى الذى يغير المادة هو أيضا الذى يحول الرجال ويغير النظم . ولا يمكن لأى قوة ان تقف امام هذا القانون الذى لا يقهر والذى يدفع الى تطور الإنسانية . وهى تظهر فى كل مكان بنفس الطريقة وتأخذ نفس خط السير . وكل الشعوب استهلت حياتها بالحرية وستنتهى ايضا الى الحرية ، ولكن بين هاتين الفترتين على الناس ان يتحملوا محنة الظلم التى يظهر ان اتقاءها ليس باختيارهم . وان الدول التى يقدر لها ان تعيش بعد ذلك لسعيدة !

كانت دائما صورة المرأة المصرية انها مخلوق ذليل وضعيف فى حالة عزاة مستمرة وكأنها فى حالة عبودية ولا تستطيع الحياة الا فى افكار فاسدة . وجاء الدوق داركور بدوره ليؤيد هذا الرأى ولكنه فعل ذلك بطريقة متحيزة افقدت شهادته كل وزن لها .

ألم يقل فى فصل من كتابه ان المسلمين كانوا يخفون زوجاتهم من شدة الغيرة ؟ وذهب الى أبعد من ذلك فعلا عندما قال ان هذا التقليد يرجع الى انعدام الأمن فى البلاد ، واضاف ليسند هذا الغرض الجديد بان الاقباط والشرقيين هم الذين أوجدوا هذه العادة ، واخيرا استطرد الى ان هذه عادة ترتبط ارتباطاً وثيقا بالشريعة الإسلامية وانها ليست مسألة شكلية . ومن المستحيل الا يكون قراؤه قد اصطدموا بعدم تسلسل افكاره ويجدون معنى أن الدوق قد حكم على تقاليدنا بدون اية دراسة .

وأعترف بأننى عندما شرعت فى قراءة هذا الجزء من كتابه عن المرأة المصرية ، كنت حسن الظن فى امانة نحو الآداب التقليدية للفرنسيين . اما ان يقول قولا طيبا

أو على الاقل لا يقول الا ماهو حق ، ولكنى وقعت فى الخطأ فلقد وجدت هنا نفس الاخطاء ونفس المبالغة ، التى وجدتها فى باقى اجزاء كتابه ، ومع ذلك فانى ما كنت أرجوله إلا أن يعرف ويقول الحقيقة عن نسائنا . والشىء الذى يستطيع معرفته قليل ، والمصرى نفسه قد لا يستطيع تفهم هذه الطباع المعقدة ولذلك سيكون لى شرف عرضها على القراء .

إن المرأة المصرية أقرب شكلا الى العادية منها الى الجميلة ، ولكنها تتميز بوجه عام وخصوصا فى نضارة الشباب ، بجمال ممتاز يتركز فى انسجام الاعضاء وقوة الجسم . وانه حقيقة مقتنعة بمنظر ترتاح له العين عندما نراها تمشى معتدلة ، صدرها الى الامام وخصر ملفوف وعيون يشع منها السحر ، فلاحة جميلة طويلة القامة نوعا ويديها وقدميها لها منظر منسجم للغاية . ولكن الشىء الملحوظ بصفة خاصة هو عيون سوداء واسعة فيها نعومة جذابة كأنها عيون الملائكة ، وفيها تعبير يفهمه الإنسان قبل ان تتكلم .

ومن الناحية المعنوية فهى مخلوق يهوى الكسل والتأمل بعيدة عن النشاط ، تتكلم دائما وتضحك كثيرا ، وهى تحب دينها ولو أنها قد لا تؤدى الفروض ، ليس لها مُثل اعلى وترتاح للحياة الصادقة ، وهى زوجة مثالية وأم حنون لكنها ضعيفة فى تدبير المنزل . والشىء الذى قد

يدهش القراء ، انها تبدو زاهدة فى الحب .. عذراء قبل الزواج وأكثر عفة بعده ، لا شيء يعكر صفو حياتها ، وتقضى وقتها فى التطريز وفى إدارة اعمال المنزل ولو أنها إدارة إلى حد ما ليست حسنة .

وليس صحيحا على الاطلاق القول بأن المرأة فى مصر تعتبر سجينة داخل المنزل ، فالنساء جميعا يخرجن مثل الرجال فى كل ساعات النهار والليل ويخرجن للنزهة بمفردهن أو فى صحبة بعض الصديقات ، ويتبادلون الزيارات ويدخلن المتاجر لقضاء المشتروات ويسرن فى الاسواق ويرتدن اماكن التسلية ويسافرن فى بعض الاحيان بمفردهن . وأظن اننا الآن بعيدون كل البعد عن الصور القاتمة التى صورها الدوق حينما قال : "ولن يتصور عندنا لمعاقبة الاشرار جزاء أشد من الزامهم بمثل هذه الحياة" .

واجمالا كل ما نفعله نحن الرجال يفعلنه زوجاتنا او يستطعن فعله ، وكل ماهو مسموح لنا يصرح لهن بمثله ، ولكن فى الوقت ذاته كل ماهو ممنوع علينا فهو ممنوع عليهن . مثلا من المحظور علينا نحن الرجال الاختلاط فى مجتمع السيدات ، ويبدو لى طبيعيا ان مثل هذا الحظر يكون على النساء . وأنى اكرر من وجهة النظر هذه أن مركز المرأة يشبه تماما مركز الرجل . ومع ذلك فان احدا من الأوربيين لم تدفعه طيبة القلب الى ان يلتمس لنا العذر نحن الرجال على الحياة التعسة التى نعيشها !

ويمكننا ان نكتب جملا من هذا النوع : الرجال فى الشرق عبيد لزوجاتهم . إن النساء يحبسن الرجال داخل المنازل عندما يخرجن لزيارة بعض الصديقات ويمنعن الرجال من مناجتهن . لا يستطيع الرجال الدخول الى اى مجتمع للنساء . نعم يمكننا ان نكتب كل هذا دون أن نتجنى على الحقيقة وهو الشىء الذى لم نفعله حتى الآن . صراحة .. لست ادرى كيف يتعمد الأوربيون دائما الوقوع في مثل هذا الخطأ ، ان هذا يعتبر ضعف فى الابصار ولا اريد ان اقول انه سوء نية . ويمكن القول ان عندنا مستعمرات تضم مئات وآلاف من الأوربيين المقيمين فى البلاد ، ويفد علينا فى كل سنة فى فصل الشتاء آلاف من المسافرين والسواح ، الجميع يرون نساءنا سائرات فى الشوارع أو على ظهور الحمير أو فى داخل العربات ولكن كل هذا لا يمنع بعضهم من ان يكتب أو يصف نساءنا بانهن عبيد مسجونات .!

وكذلك أيضا عندما نقرأ لبعض الكُتّاب وخاصة كتاب الدوق داركور يقولون ان نساءنا عندما يخرجن من المنازل يكن دائما فى صحبة الاغوات ، وهذا الوضع مستمد من الامبراطورية الرومانية ، والذى فى كلمة عابرة كان قد صدر الى الشرق الإسلامى واصبح الان لا وجود له تقريبا ، واننى اجزم أن ليس فى مصر اكثر من خمسين اسرة لديها بعض الاغوات ، وذلك كعنوان لمظاهر الترف اكثر منه لحراسة النساء وكعادة قديمة ، ويحتفظ بهم من

باب الشعور بالإنسانية لكى لا يطرد عبد عجوز الى عرض الطريق وهم يقومون ببعض الاعمال مثل الخدم ، ولقد صادفت احدهم يشتغل سائقا لعربية .. وعندما نظرت الى وجهه ، ومظهره الناعم المخنث وخصوصا عند سماع صوته الرفيع ادركت انه واحد منهم ، واستجوبته عن السبب فى تخليه عن العمل الذى كان يقوم به فتنهد وقال : "لا يوجد عندنا الآن نساء ياسيدى" ! "واراد ان يعبر بذلك عن ان نساء اليوم اصبحن يتصرفن مثل الرجال .

ومن المغالطة أيضا ان نقول بان نساء اليوم المسلمات يعشن بأفكار كلها فساد . إذا كان القصد من هذا ان نساءنا يمكن ان يسمعن أو يقلن بعض الالفاظ بدون حرج ، فأنا موافق .. ولكن هنا هذه مسألة تربية وتعود واننى اعلم جيدا بأن المرأة الأوربية تعرف حمرة الوجه عندما تريد وهى غالبا ما تريد فضلا عن ان تأثيره عليها لا بأس به مطلقا ! ولكن مما يتنافى مع الحق أن نحكم على الحالة المعنوية لشعب ما بمشاهد من العبث غير المهذب كالأراجوز . إن من معالم العادات الشرقية ما يجعل الرجال والنساء والاطفال يسمون الاشياء باسمائها وهذا لا يدل على اننا اسوأ حالا من الغربيين الذين يقولون كل ما نقوله ولكن فى اسلوب مستتر . فى الواقع أننى لا أجد فارقا ما بين الوضع القائم للمرأة الأوربية وبين الوضع بالنسبة للمرأة المسلمة . إن المرأة الشرقية

قد لا تقوم باى دور مهم وليس لها أى تأثير خارجى .
والمنزل هو مملكتها ومن هنا . فهى حاكمة مطلقة .

حقيقة ليس عندنا سيدات محظيات أو نساء يشتغلن بالسياسة أو مؤلفات أو شاعرات يهوين الثناء ولكن هل فى هذا عيب ؟ أقول فى حياء لا .. دون ان اذهب الى حد الرأى القائل بأن عقلية المرأة ناقصة الذى قال به بعض الفلاسفة الأوربيين امثال سبنسر ولمبروزو ، ولن اكون متطرفا مثل شامفور الذى افترض بأن المرأة ينقصها احد الأبراج فى رأسها وانها يزيد لها عصب فى قلبها .! كما اننى لا ارى منفعة تجنيها النساء فى مزاولتهن اعمال الرجال ، بل ارى كل الخسارة فى ذلك ، فضلا عن ان هذه الاعمال تبعدهن عن واجباتهن الاساسية التى خلقن من اجلها ، وهذه المشاغل لا عادت على المجتمع بفائدة اكثر ولازادت مما يتمتعن به من جاذبية . على العكس انه مما يؤثر فى نفسى منظر الام الحنون ، كما يسعدنى منظر امرأة تهتم بشئون بيتها ، ولكن لا يحرك فىّ أى شعور منظر امرأة تتأبط كتابا وعندما تصافحنى تهز يدى هزا عنيفا وتصيح : كيف حالك ياعزيزى ؟ أو بالاحرى قد أحس نحوها بشعور يغلب عليه عدم الاستلطاف .

النساء الكاتبات أو المشتغلات بالسياسة وأنا لا اتكلم الا عن محترفات التجارة فى الأدب ، هل هن نساء حقا ؟ وهل لا يوجد فارق بين تلك المخلوقات اللاتى قرأن وسمعن وفعلن كل شىء دون خجل ، وبين الملائكة اللاتى

تكفينا منهن نظرة او كلمة او هزة يد خفيفة ، لتبلل اعيننا بالدموع وتجعل قلوبنا تخفق من النشوة . ولكن دعونا نتفاهم .. انني اذا كنت أشمئز من النساء المتحذلقات غير أنى من انصار التعليم المناسب للمرأة . واقرر ان النساء المصريات نشأن فى منتهى الجهل . ويجب على المرأة دائما أن تكون ملمة بما يكفى لتعليم اطفالها مبادىء الاخلاق والصدق والتقسيم العلمى للأشياء التى تحيط بهم ، كما يجب أن تحسن الاجابة بدون خطأ على اسئلة الاطفال التى لا تنتهى . انى لأتمنى ان تعم هذه التربية عندنا .. وبدونها فاننا لا نأمل مطلقا فى ايجاد مواطنين صالحين ، وفى هذا الموضوع اننى اعطى الحق للدوق داركور ولن اجادل فى الاعتراف بنقص المستوى العلمى للمرأة المصرية بالنسبة للمرأة الأوربية .

ولكن هذا النقص لا يرجع الا للجهل والى سوء التربية الذهنية ، ولذلك فان نقص التعليم جعل المواطن المصرى فى مستوى اقل من نظيره فى أوربا . واذن فهذا النقص لا يرجع الى الشريعة الإسلامية ولا الى التقاليد الإسلامية وانما يستند الى اهمال فى تعليم المرأة حاليا ، وهذا الاهمال لم يكن قديما بدليل وجود كثير من النساء الشاعرات والكاتبات اللواتى اشتهرن فى صدر الإسلام . وان ما نراه حاليا ليس الا حالة ركود يجب أن تزول قريبا . ولذلك سوف اختلف هنا مع الدوق داركور الذى لا

يرى فى نسائنا غير بائسات وضحايا للنظم الاجتماعية الإسلامية .

وسبق ان قلت ان نساءنا يتمتعن بالحرية المطلقة فى تصرفاتهن . ومن ناحية أخرى ، يمكن القول بان المركز الذى وضعه الإسلام للمرأة له كل المميزات التى كانت تتمناها المرأة . فالمرأة المتزوجة تتمتع بكل حقوقها المدنية وهى كفء أو أهل حسب المعنى القانونى للكلمة لأن تقوم بالتصرف والإدارة والتعاقد بدون حاجة للحصول على موافقة من زوجها او من المحكمة . وتستمد هذه الأهلية من شخصيتها الذاتية ، وليس لهذه القدرة الا تفسير معنوى بحت . وعندما تريد البيع أو الشراء أو التنازل أو القبول أو رفع دعوى قضائية فانها لا تشاور الا نفسها بعكس المرأة الفرنسية التى لا يمكنها أن تقوم باى اجراء من كل تلك الإجراءات الا اذا ارتاح له زوجها الذى هو صاحب السلطة عليها . ان المرأة الفرنسية عندما تتزوج تصبح مخلوقا قاصرا فى نظر القانون الذى يحكمها تعتبر غير ذات أهلية فيضعها تحت الوصاية ، وباختصار فانها محرومة من التصرف فى ثروتها الخاصة .

هاكم أشياء لا يمكن للمسلم ان يقبلها ، وكل الأسباب التى ابداها لى استاذى عالم القانون المدنى فى جامعة "مونبلييه" لتبرير الحط من شأن المرأة لم اقتنع بها ولن يقتنع بها الا الازواج الذين لهم منفعة فى ذلك .

إن نساء اوربا لهن الحق فى التفكير بان الرجال قد وضعوا القانون لمصلحتهم ! ولست فى حاجة الى القول بأننا نتمنى النجاح الكامل للنساء الجريئات اللواتى يكافحن بكل شجاعة للخروج من هذا المركز المهين لبنات جنسهن ، ولكى يمارسن جميع حقوقهن المدنية .

إن الفتاة المسلمة لا يتطلب منها عندما تريد زوجا كفؤا لها الا شيئا واحدا هو ان تكون على خلق كريم وطبع مستقيم ، وبذلك مهما كانت الفتاة فقيرة او على نسبة قليلة من الجمال فانها تجد دائما زواجا موفقا واحيانا زواجا غير متوقع . وسبق ان بينت ان آراءنا لا تتأثر بمظاهر الحسب او الثروة ، ولذلك فليس من النادر ان نرى زواجا يتألف من رجل ينحدر من أسرة كبيرة وامرأة من الشعب .

اننا لا نسأل المرأة مطلقا عما تمتلك ، ولا نناقش ايضا قيمة المهر مع والد الزوجة ، فان المهر تستخدمه المرأة فى اتمام جهازها ، والمرأة ولو كانت غنية لا تتحمل اى عبء من اعباء الزواج ، وفى كل الاحوال يتولى الزوج مطالب الزوجة والاولاد . وهل من المستغرب بعد ذلك ان نلاحظ فى الشرق ان كل امرأة لها زوج بعكس الحال فى اوربا التى تزدحم المنازل فيها من كثرة عدد العانسات ..!

من الاشياء التى أثارت دهشتى عندما حضرت اول مرة الى فرنسا ، أنى وجدت نساء قد جاوزن سن الخمسين يطلق عليهن لفظ "آنسة" ولم اكن رأيت هذه

الاعجوبة فى مصر . لابد ان حياتهن كئيبة فكم سكبن من دموع وكم من ود مفتور وآلام مبرحة وكم من مرارة وحقد وتشاؤم فى هذه النفوس الوحيدة ، وكم من شهوة وحب وامومة وتضحيات مختزنة فى هذه القلوب التى لا تزال مع ذلك تنبض دائما .. لماذا هذه الانانية من الرجال فى أوربا ؟ ولماذا يفرضون على النساء المهر الثقيل وهن لا يملكن شيئا ؟ وكيف بعد ان اقفلت فى وجه المرأة جميع الوظائف وجميع الحرف وجميع الاشغال ينتظرون ان يكون معها مال ، هل فى هذا شىء من المنطق أو الانسانية ؟ آه .. اننى عندما اتمعن شريعتنا فاننى احبها وأتعلق بها أكثر ، فهى وحدها اكثر من غيرها قد أوجدت أوضاعا عادلة وهى وجدها قد تمكنت حقيقة من حماية الضعفاء ، وهى ايضا بمفردها امكنها ان تساير الطبيعة ، وهى وحدها أيضا انقذت الزواج من ان يكون عملاً وان لا يكون صفقة تجارية أو شركة استغلالية .

وختاما فانى اضيف الى كل ذلك بان مبدأ الشريعة المستمذ من الحديث الشريف لنبينا محمد "ان الجنة تحت اقدام الأمهات" لا يمكن ان يكون تشريعا همجيا مهما قالوا عنه ولا يأمر مطلقا باستعباد المرأة .

تعدد الزوجات

المفروض عند جميع الأوربيين ان تعدد الزوجات يعتبر نظاماً فاسداً . وهناك بعض أراء لا تستند لمنطق أو لتفكير سليم تقول بان نظام تعدد الزوجات موضوع لا يجب التحدث فى شأنه اذ كيف يكون لرجال زوجتان فى وقت واحد ؟ ان هذا لفظيع .. والاولاد ماذا تفعلون فى امرهم ؟ إن هذا أمر يتنافى مع الخلق الخ .. وأظن أن هذا هو شعورهم الحقيقى لان جميع الشرائع الأوربية اعتبرت تعدد الزوجات جريمة يعاقب عليها بالاشغال الشاقة .

وأننى لسعيد باتاحة هذه الفرصة لى حتى اسجل رأيى فى هذه المسألة ، وسوف ابين للأوربيين بان "اللفظ" فى الحقيقة هو الذى يزعجهم اكثر من "المعنى" .

لقد ترددت كثيرا على المجتمعات الأوربية فى فرنسا وفى مصر ، وقد لاحظت ان الإنسان اذا اعطى يده اليمنى مرة واحدة فى حياته ، فلن يفعل كذلك بالنسبة لليد اليسرى ، تمد وتسحب من الصباح الى المساء أو على الأصح من المساء للصباح ، وفى معظم الاحيان لن ترفض ! وهكذا الحال فى المنزل المزدوج . وفى هذه

القسمة ، كما تعلمون جيدا ، لن يكون للمرأة الشرعية نصيب الاسد ، وفى كل تسع مرات من عشرة تنكشف الخديعة وتعلم الزوجة مدى نصيبها من التعاسة أو السعادة حسب تكييفها وهذا يسمى ضعفاً أو سقطة أو حدثاً عارضاً .

ولكن ، فى الحقيقة ، من هو هذا الزوج ؟ انه رجل مزواج .. واذا كانت علاقاته مع الآخرين لم تثمر ، فهو يفضل ان يمنع وجود الطفل بجريمة ، او يتركه يستسلم فى حياته للبؤس وللعار ، لانه بلا جدال لا يوجد للطفل خارج الحياة العائلية وكذلك بالنسبة للمرأة غير الذل والاجرام . والمشرع الفرنسى اراد ان يتجاهل هذه الأشياء واقفل عنها عينيه ، وظن انه قد فعل كل شىء عندما قرر ان تعدد الزوجات جريمة وارتاح نفسانيا لقيامه بهذا الواجب .. فعلا ان العقوبة شديدة ولكنها أيضا افلاطونية .

وهل تجد كثيرا بين الرجال من يمكنه ان يتخذ له امرأة خارج نطاق الحياة الزوجية (مع اشراك العادات فى هذا الجرم الذى يرعاه القانون) ويكون له بقية من ضمير فيقول : انى اعلم جيدا ان التقاليد تنفر لى وان القانون يحمينى ، ولكنى لا اريد ان استغل ضعف المرأة ولا اريدها غير زوجة شرعية امام السيد عمدة البلد .! لا .. ليس كذلك ؟ واذا كنتم تريدون الدليل ، فمنذ عشر سنوات وأنا أتابع طريقة المحاكمة الفرنسية لجريمة تعدد

الزوجات فلم اجد انها قد بحثتها غير مرة واحدة .

والآن ، فلنناقش المبدأ الذى وضعه المشرع الإسلامى . بعد ان انشأ تقاليد لحماية الرجل والمرأة ضد ضعفهم ، قال ان المبدأ الا تأخذوا الا امرأة واحدة ، واننى انصحكم بهذا لراحتكم . واذا جد بسبب أو لآخر ما يعكر صفو الحياة الزوجية فيمكنكم ان تأخذوا امرأة أخرى ، ويمكنكم ايضا اذا كنتم لم توفقوا ان تأخذوا ثالثة أو رابعة .. ولكن اعلموا جيدا اننى لا اسمح لكم بذلك الا تحت الضرورة الملحة ، وإنى ألزمكم واشرط التزامى بعقوبات شديدة .. وهو ان تعاملوا هذه النساء بمنتهى العدل ومع مراعاة المساواة الحقة ، وليكن جميعا زوجات فى مرتبة واحدة ولتقوموا بجميع التزاماتهن ، والاطفال الذين يولدون منهن هم اولادكم تسهرون على تربيتهم بيقظة تامة وعلى قدم المساواة . هذا اذا كانت لديكم المقدرة الكافية للقيام بكل تلك الواجبات المتزايدة المختلفة ، واذا كنتم امام ضرورة ملحة تنتظركم لان تجمعوا بين أكثر من زوجة ، والا فواحدة هذا خير لكم . تلك هى بنود الشريعة فى شأن تعدد الزوجات طبقا لنصوص القرآن وحسب توصيات فقهاء المشرعين .

وكما نرى نجد ان مبدأ الجمع بين الزوجات يقدم لنا على انه كالشر الذى لابد منه ، وهو محاط بصعوبات

عسيرة تجعل تطبيقه نادرا ، وتتميز جميع الاحتياطات التى من شأنها تخفيف الآثار السيئة التى تنتج عنه .
والآن ولكى أوضح رأيي سوف افترض حالة واعرضها على القراء .. لنفرض أنني تزوجت منذ عشر سنوات بامرأة تشدنى اليها روابط العشرة والمعزة ، واكون واحدا من الذين يتزوجون لتكون لهم ذرية ، وبرغم كل الجهود فان زواجنا لم يثمر .. واذا شرعت فى طلاقها سيعتبر هذا العمل من جانبى قسوة ، ولكن من العسير علىّ ان اترك المرأة التى احبها والتى لا يوجد لها سند غيرى فى الحياة ولا يمكن ان اتركها إلى مصير تعس .. وبعد صراع نفسى فاننى اقرر ان اتخذ لى زوجة ثانية مع احتفاظى بالزوجة الاولى ، فهل هذا يعتبر عملاً طيباً أو فعلًا سيئاً ..؟

واليكم فرض آخر اكثر حساسية ، اننى تزوجت وفى اليوم التالى لزواجى أو بعد مضى قليل من الوقت أحسست ان الزوجة التى ارتبطت بها ليست هى مثلى الاعلى .. فخابت آمالى وأصبح مقضيا علىّ بأن احيا حياة تعسة كصاحب كل قلب خال ، ومن ثم اجد نفسى فى ظروف تدفعنى الى الحب إذا ما صادفت شابة او ارملة تجذبنى وتحيطنى بهوى عنيف فأشعر بالسعادة واستسلم تدريجا لهذا الحب المتبادل .. ماذا يكون موقفى كرجل مسلم طيب ؟ اتخذها زوجة كريمة واكفل لها العيش الكريم واضمن لها ولأولادها مستقبلا شريفا

وبحسب الشرع سيكون لى زوجتان ، ولكن الاخيرة ستكون اقرب الى قلبى .. وماذا تظنون فى مصير الزوجة الاولى ؟ أحد أمرين : اما ان تكون فى غير حاجة إلىّ لتعيش فتسرع بمغادرة المنزل بكرامة لتنهى بكبرياء العلاقة الزوجية ، أو تكون للأسف فقيرة فترضى بالاستمرار لتشارك فى المأوى الطيب والمائدة الطيبة .. الخ .

والان بما انكم علمتم الطريقة التى يتصرف بها الرجل المصرى فى الحالتين .. فلنر ماذا يفعله زوج أوردبى فى مكانه .. آه .. انها مسألة ليس فيها اختيار ، سيتخذ من هذه الشابة أو تلك الارملة عشيقة فى وضوح وسهولة ، وبذلك يوجد للمخلوقة التى كان يعزها ولاولادها مصدرا للفضائح وللعار والبؤس لا ينتهى ..!

وفى اجمال كما نرى ، فان مبدأ تعدد الزوجات قد تقرر ليضمن للمرأة المأوى وللأولاد ابوة صحيحة دائما .. اما مسألة الطفل الطبيعى فهى انتاج غربى بحت لا يمكن ان يتأقلم عندنا . ان جرائم الاجهاض وخنق الأطفال التى تحدث فى فرنسا بالملايين سنويا ، لا يوجد اى سبب لها فى مصر . وهذا يعفينى على ما اظن من مناقشة موضوع ما إذا كان الرجل بطبيعته مزواج ام لا ، ولست فى حاجة لأن اذكر المسيحيين بأن المسيحية قد سمحت ولزمن طويل بتعدد الزوجات فى روما ، وأن بعض القساوسة صرحوا به ومارسوه وان عددا كبيرا من الملوك كان لهم

اكثر من زوجة .. وعلى القارىء الذى يريد أن يتعمق فى هذه الدراسة أن يلجأ الى بعض الموسوعات التى كتبت فى هذه الموضوع .

وقبل ان أنهى هذا الموضوع أريد أن اقول كلمتين فى وضع الاولاد فى منزل يضم اكثر من زوجة ، اننا نتصور عموما ان الاولاد الذين انجبتهم امهات مختلفات يجب ان تسود بينهم دائما الكراهية والمشاجرات من الصباح الى المساء . غالبا لا يحدث شيء من هذا فهى مسألة تعود ، هل لا يوجد فى فرنسا اولاد من امهات مختلفات ويعيشون فى منتهى الانسجام بعد وفاة أو طلاق احد الوالدين ثم يتزوج احدهما مرة ثانية ؟ اذن فهذا نفس الشيء ، ولننظر ما وراء هذه الحالة لنعرف ما اذا كانوا فى مصر يستعملون او يستغلون موضوع تعدد الزوجات .. انى اؤكد أن عدد حالات تعدد الزوجات فى مصر نادر جدا . فى الريف نجد الفلاح غالبا لا يتزوج الا مرة واحدة وقد يرجع ذلك الى انه لا يكسب الا القوت الضرورى . وفى المدن لا يزال بعض رجال من العهد القديم يجمعون بين اكثر من امرأة . والموظفون بوجه عام لا يتزوجون الا بامرأة واحدة لان غالبيتهم من الشباب المثقف الذى احتوته الافكار الحديثة . واذا كان يقدر لاحدهم ان يقع بالصدفة تحت تأثير العيون الجميلة ، فانهم يتخذون من صاحبتها عشيقة ويمارسون تعدد الزوجات على الطريقة الأوربية ..!

كثير من المفكرين فى فرنسا بدأوا اليوم يتنبهون إلى مشكلة "الطفل الطبيعى" ، هؤلاء المشردون الذين تغلق فى وجوههم ابواب الحياة بعد مولدهم ودراسة وضع هؤلاء البائسين هى الآن الشغل الشاغل للمشرعين الفرنسيين . ان العقليات الضيقة التى كانت تحمل الطفل البرىء وزر اخطاء ارتكبها غيره محافظة على كيان الاسرة ، بدأت تتلاشى تدريجيا بعدما طالب "اسكندر ديماس" ومن تبعوه بعد ذلك صارخين من هذا الظلم .

وجميع هذه الجهود سوف تصل يوما الى مساواة الاطفال الطبيعيين بالاطفال الشرعيين ، ولكن بعد مشكلة الاطفال الطبيعيين فان المفكرين سوف يهتمون قطعا بمشكلة "الفتيات الامهات" لان مصيرهن يستحق كل اهتمام وشفقة . وبعد ، أليست هذه دلائل ترى أوربا من خلالها أن العالم الإسلامى قد وجد حلا قاطعا لمشكلتين اجتماعيتين بفضل تعدد الزوجات ؟.

"عامل زوجتك دائما بالمعروف ، واذا كنت تكرهها فاذكر قول الله « عسى ان تكرهوا شيئا وهو خير لكم »" . "واذا كنت على خلاف مع زوجتك فاختر حكما من أهلك ولتختر هي أحدا من اقاربها فان الصلح خير" . "ان ابغض الحلال عند الله الطلاق" . هذا ما قاله الله ونبيه لنا عن الطلاق .

انه بذلك يوصينا ليس فقط بعدم التعنت بل ايضا بعدم الالتجاء الى الطلاق الا عندما نكون قد أعيتنا جميع الطرق للتصالح ، انه علاج غالبا ما يكون أصعب من الداء ، ولكنه مثل كل علاج قد يكون فيه الشفاء . ان الانفصال يحدث كل ضيق فى النفس ويتخلله صرخات الألم ولكنه ينقذ حياتنا فى بعض الاحيان . والمشرع الإسلامى قد ترك حرية التصرف فى هذه المسألة الخطيرة للمخلوقين الذين يهمهما الامر ، فهى حياتهما وسعادتهما ومستقبلهما التى فى كفة الميزان ، ومن هنا وتحت هذه الصفة فهما وحدهما اللذان يستطيعان تقرير مصيرهما . فقد عاشا مع بعضهما وتبينا ما فى اعماق نفوسهما ولا يخفى على تقديرهما اى تفاصيل ، واليهما وحدهما معرفة ما اذا كانت الحياة المشتركة بينهما

محتملة أم لا ، وبمحض اختيارهما يستطيعان ان يقررا الوضع الصحيح .

واننى لا أستسيغ مطلقا الالتجاء للقضاء لينظر فى حالة الطلاق . ان ترابط النفوس ليست مسألة قضائية كحائط مشترك بينهما . وماهى المحاكم التى تتحكم فى شعور قلبى وتقيده . هذا القلب الذى كثيرا ما يتغير وله نزوات مستمرة ؟ وهؤلاء القضاة ماذا يعلمون عني وبأى مستندات سيفصلون فى امرى ؟ ان شخصيتى هى موضوع القضية ، وهى إلى هذا الحد صعبة ومعقدة حتى تتطلب سنوات ليتعرفوا عليها فيحاكموها .

حقا ان الحضارة الأوربية الساطعة فيها بعض البقع مثل الشمس ، وهذه بقعة كبيرة ، لانه لو فرضنا أن هؤلاء القضاة امكنهم ان يلموا بموضوع الخلاف وقدروا المسائل تقديرا سليما ، فانى لا ارى منفعة يجنيها المجتمع من اطلاعه على تفاصيل حياتى وحياة زوجتي الخاصة معروضة علانية أو منشورة على صفحات الجرائد . من الذى ينتفع من كل هذا ؟ لاشك انهم المتفرجون الذين سيجدون كل متعة فى مرافعات المحامين الطريفة المثيرة والتى سيقدمونها حسب المبلغ المدفوع لهم ! ان حق الطلاق الذى وضعه المشرع الاسلامى بين يدى الزوج والمرأة التى يرجع اليها

أيضا ، ليس مسموحا به فى فرنسا الا فى ثلاث حالات فقط ويرجع فيها عادة إلى تقدير المحاكم .

والآن بعد ان قلت رأيى فى تدخل القضاء فى مسألة الطلاق ، فلننظر هل أساء المشرع الإسلامى عندما صرح للأزواج بطلب الطلاق وقتما يريدون . اظن ان هاتين المسألتين مرتبطتان ولكن يمكن تقدير كل منهما على حدة . مبدئيا أظن ان حرية الطلاق شىء حسن ، فهى تقوى روابط الزواج ولا تضعفه ، وتبين للزوج الذى يفكر فى ان يتصرف تصرفا سيئا الخطر الذى يتعرض له ، وهى تتبنى المبادىء الخلقية السليمة وتهذب الاخلاق وتدعو للتسامح المشترك . انها مثل سيف "ديموقليس" مسلط على رؤوس الازواج ..!

اننا فى الزواج نصادف أحيانا مفاجأت غير مقبولة وأوضاعاً غير محتملة ، ولذلك يجب ان يبقى باب الخلاص دائما مفتوحا . وليس فقط الزنا أو المعاملة السيئة هى التى تبرر الطلاق ، بل يوجد أيضا الشك المؤلم وعدم الاستلطاف الذى يجعل كل ذرة فى جسمها تتباعد بقوة لا تتوقف ، ويوجد ايضا عدم الانسجام فى الاخلاق الذى ينفر الطرفين من بعضهما ، ويوجد أيضا عدم الرقة التى تجعل الإنسان يتعذب اكثر من المعاملة السيئة ، ويوجد نوع من "الزنا المعنوى" يجرح ويؤلم اكثر من الزنا الفعلى . ويوجد أيضا طباع سيئة وشريرة وجحودة

وعقليات سخيفة وحالات هستيرية ورجال اشرار ونساء قاسيات وامهات فقدن العاطفة . نعم يوجد كل هذا واشياء اخرى كثيرة اشد هولا لا يمكن للشريعة ان تلم بها او تحصيها . ماذا تفعل الشريعة الفرنسية عندما تعرض عليها حالة طرف من الطرفين اكتشف فى الطرف الآخر نقيصة من العيوب الخفية ؟ إنها توصية ان يتذرع بالصبر حتى الموت من أجل مصلحة الأسرة .

ولكن أيها المشرعون العقلاء ، ألم تروا ان ميكروب الاسرة الهدام قد ظهر وتغلغل ووجد ارضا خصبة يترعرع فيها ، وان العدوى تبدد بالانتقال الى الاولاد ، وان الانفصال السريع يمكنه فقط ان يمنع كارثة لا تقدر ..؟ وهل تظنون انه من الحكمة وبدون خطر على الأولاد ان يحضروا يوميا مشاهد محزنة لبيت مفكك وربما يجدون امامهم أمثلة سيئة ؟

اننى اعلم لحسن الحظ ان الازواج فى فرنسا اعقل من المشرعين .. فانهم يصلحون من احكام القانون بطريقة حكيمة .. واننى اعرف عدداً كبيرا من الازواج حصلوا على الطلاق بالتراضى ووضعوا انفسهم بمحض ارادتهم فى ظرف من الظروف التى يحكم فيها القانون بالطلاق أو بادعاء اسباب تبرر موقفهم .

واننى اختتم كلامى بان اقول للدوق داركور انه يخطىء عندما يحاول ان يقنع القراء بان المرأة المصرية بوجه

عام عندما تكبر فى السن فإن زوجها يتخلى عنها ، وهذه واحدة من تأكيداته الباطلة التى لا تستند الى أى اساس .

فى المجتمع الأوربى ، الرجل والمرأة دائما على اتصال مباشر ، ومن هنا تولد أواصر المعرفة والصداقة والحب . هذا الاختلاط بين الجنسين فى المجتمعات يجعل لها لذة وجاذبية ممتعة . ان السحر الذى تبعثه المرأة اينما وجدت ناعم وأخاذ مثل عبير الورد ، ويجد الإنسان اسباب التسلية فى هذه المنتديات فيلاطف الناس بما يدخل النشوة فى قلبه .

وانى استطيع الآن اكثر من اى وقت آخر تقدير هذه الجاذبية النادرة عندما يكون المرء فى صحبة سيدة تجمع بين الذكاء والجمال . ولما كان فى طبيعتى الخجل فقد اضطربت واحمررت اكثر من مرة ولذلك لم يكن لى نجاح ملحوظ بين الناس ، ولكن هذا لم يقلل من ارتياحى لتلك الاتصالات المحببة حيث يجد الإنسان نفسه فى وضع يتبادل فيه اسباب التسلية والترفيه مع الآخرين .

ويبدو حسب الأفكار الأوربية ان تمتع الإنسان بالسعادة بمفرده ليس وضعا مقبولا . فالرجل المتزوج من امرأة جميلة ويريد الاحتفاظ بها لنفسه فقط يستخف شأنه ، إذ يجب ان يسمح لها بالمساهمة فى اسعاد

اصدقائه ! والمفروض ان اصدقاءه سوف يمزحون معها ويحاولون اكتساب قلبها بالتقرب اليها ، والزوج فى هذه الحالة لا يهتم مطلقا ويعاملهم على انهم كمية مهملة . وهؤلاء جميعا شباب ذوو شهامة ، بعضهم من اصدقاء الطفولة وكما نرى لا يوجد شيء جدى فى كل ما يجرى انما هو مجرد لهو وحب . ومن الطبيعى وفى الوقت نفسه ان يهتم الزوج ايضا بزوجات اصدقائه فيعاملهن بنفس الأسلوب ويلاطفهن بأدب ويوجه لهن نفس عبارات الغزل .. وهذا هو المرح المزدوج .

هل مثل هذه العلاقات تكون دائما خبيثة ؟ ان بعض الظن اثم . يوجد بلا جدال اخلاق عالية ونفوس قوية تتحكم وتحلق عاليا فى سماء من المبادىء الصافية . ولكن الى جانب هذه القلة المشرفة ، لابد ان تجد نفوسا تنقصها الفضيلة ويخبو ضوؤها فى هذه الريح العاتية ، وهناك كثير من الشرف ضاع بين عاصفة من التصريحات الغرامية وكثير من القلوب احترقت بنار الغرام والهوى . ان المرأة كما هو مفهوم معبودة تتطلب الثناء ، والتصريحات الغرامية هى المراسم التى تمارس عن طريقها عظمتها ولكنها اله كله رحمة ، لانها تستجيب دائما للتضرعات التى تقدم اليها . انها لا تشبه مطلقا آلهة القدماء الشريرة القاسية فى غير رحمة ، التى لا تستمع لمن يسألها شيئا ، ولها قلوب متحجرة لا تؤثر فيها الدموع مطلقا .

ومن المعروف عن الرجال (واعتذر الى بنى جنسى) انهم انواع مختلفة من خاطفى القلوب . لا يتورعون عن الكذب وعن الاعمال الدنيئة والدسائس والخيانة ، ليصلوا الى المرأة التى يشتهونها وغالبا يكون ذلك ببرود لا تشوبه عاطفة . ويستقبل شخص ما باخلاص من صديق حميم ويستضيفه على مائدته ويقدم له كل الخدمات فيقابله بطعنة مميتة فى شرفه ، دون أن يفكر لحظة فى دناءة العمل الذى ينوى ارتكابه ولا فى العواقب الوخيمة التى تنتج عنه .. ويسير قدما ، وكلما كانت الموانع كبيرة بذل جهدا اكبر للفوز بمأربه . وفى الحقيقة ما اتعس هذا الفوز الذى يتولد عن تدبير دنىء والذى ينتهى بفعلة مهينة .

فى مثل هذه الأحوال هل من المعقول ان نصرح باختلاط الرجل بالمرأة بدون خطر على هناء الأسرة أو على سبل المحافظة على الاخلاق ؟ ان شريعتنا تقول لا . إن للرجال عندنا مجتمعات تحرم على المرأة ، وللنساء اجتماعات لا يخطوها الرجل ، وهذا ما توصى به شريعتنا ، وقد ارادت بذلك ان تحمى المرأة والرجل من ضعفهم وأغلقت نهائيا منبع الشر ، لأن الفرص الملائمة ـ كما يقال ـ تسهل للص وتدفع ايضا الى الزنا . إن الحب المفاجىء او كما يسمونه حب الصاعقة لا يكاد يوجد فى الحياة العادية . وبوجه عام ، فان الحب يولد من

العشرة ومن اعتياد الرؤية فينشأ التعارف . وكلما تكرر الاتصال كان العرض للحب وكلما اقتربت النار من البارود تهيأت الفرصة للاشتعال . انني اعلم جيدا انه يجب علينا ان نأخذ فكرة طيبة عن الجنس اللطيف .. وان النساء اللواتي يعرفن مقدار جمالهن يعرفن ايضا كيفية الدفاع عنه . ولكن في النهاية فاننا لا نجد قلاعا لا يمكن الاستيلاء عليها لانه بعد المعارك الكبيرة لابد أن تدق ساعة التسليم . انها مسألة صبر وتخطيط وتدبير .. وبعد ذلك عندما يهزم احد الغزاة فان الاكثر مهارة هو الذى ينتصر . والمهم ان يكون الإنسان فى ظروف ملائمة النجاح ويختار الوقت المناسب للهجوم النهائى لا اكثر ولا أقل .

ويجب ان نعترف بان تقاليد بعض الطبقات الأوربية قد ضاعفت مع القدر المناسبات التى تسهل هذا الانهيار ـ مثل بعض التجار الذين يعملون كل مافى وسعهم لتصريف بضاعتهم ـ ولم يهمل شىء يساعد على ذلك .. فمن نزهات طويلة بعيدة عن العزال فوق الحشائش الخضراء الناعمة .. الى حمامات البحر التى ترتدى فيها المرأة لباسا على جسدها مثل القالب الذى يفسر كل شىء مستور وترتمى فى احضان صديق يعلمها السباحة .. الي موائد شهية فيها النبيذ الذى يفك عقدة اللسان ، وحيث تتقارب الركبتان وتتلاعب الاقدام فى نعومة تحت المائدة ، خصوصا الحفلات الراقصة التى

تلبس فيها النساء ملابس تكشف عن اكتافهن وتنبعث منهن الروائح المسكرة ويستسلمن لأحضان الرفقاء فى حلبة الرقص .. آه .. اننى اعلم ان كل هذا لذيذ جدا وان الذى لا يحبه لا يكون رجلا وخصوصا اذا كان زوجا .!

وكذلك فهناك أخيرا حالتان ، الاولى اذا كان شخص يحب زوجته بحنان وشغف فإننى لا أجد تفسيرا لكل هذا الاهمال المطلق ، فإن الغيرة هى جوهرة الحب ولا يمكن أن يوجد هذا الهدوء فى المشاعر عندما نحب حقيقة ، بالعكس فاننا نغار من شخص ومن كل شىء ، انها حياة متقلبة أكثر ما فيها من مرارة هو فى نفس الوقت أحلى ما يمكن للقلب البشرى معرفته . اما اذا كان شخص لا يحب زوجته فهنا الكرامة تبرز بكل معانيها ، شخص غير محبوب نعم ، ولكن ان يكون موضع سخرية وان يكون الشخص الذى تريه زوجته من كل لون فيرى فى اسرته اشخاصا غرباء يدخلون ويتخذون صورا حية أمام رب المنزل ، فهذه اوضاع هى فى الغرب كما هى فى الشرق لابد ان تثير كرامة اسهل الأزواج . ان أغلب المبارزات وجرائم القتل التى تقع فى فرنسا اذا لم تكن بسبب الخيانة الزوجية وليست غالبا بسبب الحب انما تكون بسبب الكرامة .. انها مسألة الشرف التى تجعل هؤلاء الازواج يحملون السلاح لان قلوبهم وقتئذ تكون فى مكان بعيد .

وبعكس العادات الأوربية ـ التى يظهر انها خلقت لكى تجعل اللذة هى التى تتحكم فى هذه الدنيا الوضيعة كما سحبت ـ فان عاداتنا قد استمدت مبادئها من الفضيلة الزاهدة ، ولذلك فالمطلوب منا التضحية بالملذات .. ومنذ آلاف السنين ، وهذه التضحية الكبرى يمارسها المسلمون يوميا . والشىء الغريب حقا ان فى الحياة الإسلامية يوجد ذوو الافكار الحرة والكفرة والمتشككون والماديون ، ويوجد كثيرون اختاروا فى جميع تفاصيل حياتهم العادات الأوربية ، ولكن لا يوجد ولن يوجد مطلقا مسلمون يقبلون ان يكونوا ازواجا حسب العادات الأوربية ، ولكى يستسيغوا هذا السلك ربما ينتظرون تطبيق شريعة فوضى العلاقات على الناس جميعا .

نحن نحس جميعا ان لدينا نظاماً يقوى رباط الزوجية . فاننا لا نعرف نساء غير نسائنا ، ونساؤنا لا يعرفن رجالا غيرنا ، وبما ان فى طباعنا طيبة فمن الصعب ان لا نتفاهم ولا شىء يعكر صفو حياتنا ، والتوافق اذا قام على اساس يكون مستمرا ، والدوافع السيئة والمغريات الخارجية لن تصل الينا . هذه حقيقة يجب على الأوربيين ان ينتهوا الى الاعتراف بها .

يجب ان يعترفوا بأننا عندما نتزوج نتقدم لزوجاتنا بروح جديدة وبقلب اكثر حنانا وبشعور اكثر نضارة عنه . ان الزواج عندنا يعتبر بداية بعكس الحال عندهم فانه

يكاد يكون دائما نهاية . ان خيبة الأمل التى تحس بها الفتاة الأوربية المسكينة بعد الزواج عندما تكتشف أن زوجها عنده استعداد طيب للاستقرار والراحة ، لا تقارن بالسعادة الحقيقية التى تبديها الزوجة المسلمة عندما تجد فى زوجها مثل هذا الاستعداد . فهى لم تعتد التردد على الحفلات الراقصة ولا الأوبرا ولا قهاوى الموسيقى ولا الأندية ، فان كل وسائل التسلية هذه يجدها المسلم فى بيته فى صحبة زوجته واولاده الذين يكرس لهم كل أوقات فراغه .

وهل يفهم من ذلك ان جميع الازواج فى مصر هم مثال للوفاء والفضيلة ؟ لا .. ولكنى اقطع بان ما يعتبر قاعدة ثابتة فى كل ما يتعلق ، بموضوع الخيانة الزوجية فى أوربا لا يعتبر عندنا الا استثناء . وربما لا أريد أيضا ان اقول اننا فى مصر نعتبر افضل من اوربا فى هذه الناحية . إنه خير للأزواج والزوجات ألف مرة ان ينأوا بأنفسهم عن الظروف السيئة حتى يخرجوا أطهارا سالمين .

كنت لا أحب لاسباب فى نفسى وللذوق السليم ان اتحدث عن الدين .. ولكن سوف اتغلب على هذا الشعور لانى وجدت فى كتاب الدوق داركور أن المسألة الدينية تحتل منه الجزء الاكبر ، ولست بعيدا عن الظن بأنها هى التى ألهمته فكرة الكتاب ، ولذلك فانى استأذن لاكرس بدورى بضعة اسطر حول هذا الموضوع .

ان الدوق قدم للناس أسوأ أيام الدين الإسلامى ، وحاول فى اكثر من موضع من كتابه ان ينسب إليه خلق حالة من الجمود خنقت روح البحث وكل رغبة فى المعرفة . وان جميع العيوب التى اصابت الشرقيين اراد ان يلصقها بالإسلام . وهو يقول باختصار : ان الاسلام دين سىء لانه أوجب حالة عقم ذهنى لدى المسلمين ، وان المسلمين فى حالة ركود ذهنى لان الإسلام اوجد تلك الحالة ، وهذه حلقة مفرغة لا تنتهى .

فلنتتبع تلك الدراسة ولنبحث بطريقة أعمق قيمة هذا الرأى .. ولماذا تسبب الإسلام فى هذه النتائج السيئة ؟

إن كل العالم يعرف بان دين محمد هو التأكيد المطلق

لوحدانية الله . وكل من يؤمن بهذه الوحدانية وبرسالة النبى يكون مسلما ، ثم تأتى بعد هذا الممارسة الدينية والفروض التى يجب على المسلم ان يؤديها وهى : الصلوات الخمس كل يوم والصوم فى شهر رمضان والزكاة على المال بنسبة واحد الى اربعين لصالح الفقراء والحج الى مكة لمن استطاع إليه سبيلا . هذه هى كل ديانتنا ، انها سهلة لدرجة ان الرجل غير المتعلم يفهمها دائما ، وهى تتكون من عقيدة ثابتة من يوم ظهورها لم تتغير حتى الآن . وهى اليوم مثلما كانت بالامس وهى هى التى ستكون غدا .

والقرآن كما هو معلوم هو الكتاب المقدس الذى يحتوى على عقيدة هذا الدين الاساسية وعلى المبادىء التى اتخذت بمثابة قاعدة لتنظيمنا السياسى والمدنى . وهو ايضا كتاب مثالى فى علم الاخلاق البحتة والفلسفة الواقعية والسببية . وبجانب قواعد المعاملات نجد مبادىء حكيمة ووصايا إنسانية واجتماعية وتشريعية ممتازة . ويمكن القول بأن تلك القواعد قد شغلت معظم الكتّاب أما الجزء الذى يبحث فى علم اللاهوت فهو بسيط للغاية .

إن احاديث النبى المعبرة التى استخدم فيها ذكاءه الممتاز هى التى جعلت من هذا الجمهور الهمجى شعبا قويا ومنظما امكنه ان يتحكم فى غرائزه السيئة ويهذب من عاداته ويرتفع بمثله في الحياة مما أعطى للعرب تلك

السمعة الطيبة فى سمو الاخلاق التى يحتفظون بها حتى اليوم . وهو الذى بث فى النفوس فكرة المساواة والاخوة التى تسيطر على كل فرد مسلم . وهو ايضا الذى اعطانا اجل الدروس عن حب الصدق والكرم والطيبة والتسامح .. واليه يرجع الفضل فى ان المسلمين يحترمون انفسهم ، ويتقبلون المصائب ويزهدون فى الحياة . والقرآن هو الذى يوصى المسلمين بالعلم والعمل ليسيروا فى معركة الحياة على الأرض .

ولا يمكننى ان اقاوم رغبتى فى أن انقل لكم بعض آيات من القرآن الكريم للتدليل على صدق ما ذكرت :
"ان الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم" .
"من يعمل مثقال ذرة خيرا يره ومن يعمل مثقال ذرة شرا يره" .
"ان الله يأمركم بالعدل والاحسان" .

وفى القرآن ما معناه ان عمل الخير لا يعنى مجرد الصلاة وتقليب الوجه من الشرق للغرب ، بل ان الخير يعنى ان نؤمن بالله وبخلود الروح وبالملائكة وبالكتاب المقدس وباعطاء المال الذى نحبه لاهلنا وللايتام وللفقراء وللغرباء وان نعتق العبيد . بشر الإسلام بالحكمة والنصيحة ، وناقش وديا الذين لايؤمنون . عامل الشحاذين بالمعروف . ان الله يعطى خير الجزاء للذين يتحكمون فى شرهم ويسامحون اخوانهم . طوفوا بالعالم وتمتعوا بأحسن الاشياء التى خلقناها لكم .

وهذا الدين هو الذى ألهم النبى الأقوال القيمة التى نجدها فى احاديثه الكثيرة واننى اذكر منها قولا يشبه ما قاله المسيح : "حب لاخيك ما تحبه لنفسك" . وهذا الدين هو الذى الهم عليا الخليفة الرابع للمسلمين هذه الاقوال التى يعرفها كل مسلم ويقولها فى كل مناسبة : "ان السماء لا تمطر ذهبا ولا فضة ، فاعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا" من هذا نرى ان الدين يشدد فى الواجبات التى يجب على المسلمين ان يعاملوا بها انفسهم واخوانهم ، ولا يعلق اهمية كبرى على الصلاة .

ان الدوق داركور وكذلك معظم الأوربيين الذين ألقوا نظرة عابرة على القرآن يؤكدون ان هذا الكتاب المقدس مليء بالمفارقات . أليس من الوقاحة ان يحكموا على هذا الكتاب الجليل بدون ان يكونوا ملمين باللغة التى كتب بها ، وبدون ان يعملوا حسابا لروح شرائعه أو يدركوا قصد شرعنا والملابسات التى أنزلت فيها هذه الآيات ؟ هل يمكننا مثلا ان نفهم ونقدر قانون نابليون اذا كنا لا نراجع الملفات التى تحتوى على المناقشات والآراء التى أوصلت لقبوله ؟

ان المفارقات التى يصطدم بها الأوربيون ليست الا ظاهرية ، ولا وجود لها عند الذين يدركون اسرار كتابنا المقدس . انما نجد من المفارقات حقا فى تفسير القرآن وهذا أمر لا مفر منه ، كما كان فى الحديث الذى دار بين

عمر وبين ابن عباس الذى قال بامكان ظهور تباعد فى الآراء بين المسلمين عن طريقة فهم اوضاع من القرآن ، فدهش عمر وسأل صاحبه كيف يمكن لشعب واحد له نبى واحد ويفهم القرآن بطرق مختلفة ؟ ولكن ابن عباس قال له ياأمير المؤمنين .. ان القرآن ظهر بيننا وقرأناه ونحن نعلم لماذا وتحت اى ملابسات نزلت تلك الآيات ، ولكن الشعوب التى ستأتى من بعدنا وتقرأه لن تتعرف روح هذه المبادئ ، وعلى ذلك ستكون لهم فيها آراء مختلفة وسينقسمون وقد تقوم الحرب فيما بينهم . عند النقاد كانت رسالة محمد سياسية أكثر منها دينية ، ومن وجهة النظر الدينية البحتة ، فان النبى اراد بكل بساطة ان يصلح من شأن المسيحية وينقذ وحدانية الله التى غاصت فى الفكرة المظلمة المعقدة التى هى "الثالوث المقدس" وان يقضى على تلك الخرافات السخيفة والمظاهر الرمزية التى جاءت عن الوثنية الرومانية واليونانية . ولنعد الى المسيحية عند ظهور نبينا ، فان تلك الديانة اثارت مناقشات كان اساسها ألوهية المسيح ، تلك الفكرة التى كانت مقبولة فى وقت ما ومرفوضة فى وقت آخر من الحواريين ، وكانوا يناقشون أيضا الوهية روح القدس وطبيعة المسيح وهل هى حقيقة الهية أم إنسانية أم مختلطة ؟

إن المسيحية قد ألغت العقل والادراك الإنسانى وكان اهل الثقة من رجال الكنيسة يقولون لا تبحثوا ولكن

آمنوا . لقد ارتفعوا الى حد الاعجاب بالزهد فى المال . كانت ديانة غير مفهومة من أغلبية الناس .. تبشر بالعزوبية وتعذيب الجسد فتدل بذلك على منافاتها للطبيعة البشرية ، وكانت اداة للدسائس ومنبعا للمؤامرات ، ومزيجا مخيفا لافكار طيبة وأخرى سيئة وخليطا من الانظمة غير الواقعية ومجموعة من المبادىء المتناقضة تتصارع مع العقل ومع السلطة ومع الطبيعة . انها شىء غير معقول بالمرة ، فهى سلسلة من المفارقات كقطعة قماش مهلهلة وكل ذلك باعتراف أشد الاشخاص تدينا بالمسيحية ، وازاء كل تلك التضاربات ظهر رجل من البلاد العربية نادى بالعقل والاتزان .

ومن كان هذا الرجل ؟. يجيب الدوق داركور بأنه رجل منافق فاسد يهوى اللذة .. آه ياسيدى الدوق وهل انت حقا مقتنع بهذا الذى تقول ؟ انه يحب النساء وله زوجات كثيرات كما تقول .. وأنا اجيبك بان جميع تلك الزيجات كانت لاسباب سياسية وبذلك ضمن مساعدة أسر الاصهار .. وهل الرجل الذى يحب المتعة يتزوج من طفلة عمرها تسع سنوات أو من امرأة فى سن الخمسين أو من جارية أو من امرأة قبيحة الشكل ؟ ومحمد تزوج من النساء الأربع .. ولكن هل القناعة فى حياته التى كانت تجعله يرضى أحيانا ببضع تمرات من البلح لوجباته يمكن أن تفى مع طبيعة كثيرة المطالب ؟

وهل يمكن أن نتصور جديا ان رجلا اخذ على عاتقه اصلاح الدين والعادات وقوانين العالم اجمع والذى حقق هذا المشروع الجبار يكون لديه الوقت ليحيا حياة أى عربيد باريسى ؟ وهل من كان مثل باستور وليتريه وهوجو واديسون يمكن ان يشك فى انهم يعيشون حياة فاسدة حتى ولو كانوا يأوون مائة امرأة ؟ وهل العمل الذى انجزه محمد من وجهتيه الدينية والسياسية لا يفوق فى عظمته وفى متاعبه وفى نتائجه ، كل ما انتجه الفكر الإنسانى فى الماضى والحاضر ؟

حقيقة أن محمداً يقال : "بانه يحب النساء" كما نقل عنه الدوق داركور ، المقصود من احاديثه اذا قلنا بانه كان يحبهن لاجسادهن .. انه احبهن مثلما كان يحب الصلاة . انه كان شعوراً بالعطف الخالص ملىء بالاحترام والمعزة والحماية ، ومن هذه الناحية فاننى سأقول ان محمدا احب المرأة كثيرا .

ان المرأة كانت عند العرب الوثنيين شىء رخيص ، وكانوا يسيئون معاملتها وكانت فى اكثر الاحيان تدفن حية عند مولدها . فلما جاء محمد أطلق سراحها ، وجعل لها حياة محترمة واسترد لها حقوقها المهدرة . وكان من اوائل احاديثه قوله : "اتقوا الله فى معاملة الضعيفين المرأة واليتيم" . وهكذا يفهم المسلمون حب النبى للمرأة . ان الاسقفى فى كتابه "فؤاد الاخبار" وابو

اسحاق ابراهيم فى كتابه "فكر القوانين" والمقفع اتفقوا على تفسير الجديث وعلى استبعاد فكرة المتعة عن ذهن النبى . وتلك كانت وسيلة فى التفسير للفروق الدقيقة فى المعانى المختلفة للكلمات التى لا يستطيع الاجنبى ان يميز بينها .

والدوق داركور لا يريد ان يقف عند هذا الحد ، وليبرر الرعب الذى استشعره عن حياة النبى محمد ، ذكر قصة الـ ٧٠٠ الذين امر النبى بقطع رؤوسهم .. ولكن هذا حادث تافه فى تاريخ الحروب وقد كان محقا وقبل ذلك متحققا من الدوافع المشروعة لهذا الاجراء . واذا عدنا الى تلك الحقبة نجد فى بداية الإسلام الدساسين والمتآمرين والجرائم التى ارتكبوها ضد شخص النبى ليقضوا على هذه الديانة الجديدة ، ولابد ان نستخلص انه لولا تلك الاجراءات المشددة لمات هذا الوليد فى مهده .

وهل كانوا يريدون من النبى ان يضحى من اجل هؤلاء اليهود بحياته وافكاره ! أى ان يضحى بالعظمة والازدهار والمستقبل المشرق الذى كان يعده لوطنه وللإنسانية .. أليست هناك نخوة وطنية وإنسانية ؟ وهل من الممكن حقا ان تقوم ثورة كبرى دون ان تسكب نقطة من الدماء ؟ ألا يكلف اى اختراع بسيط حياة الملايين من الضحايا ؟ وهل فى جيوش قسطنطين لم يصبح الصليب هو شعار المعارك الدموية واصبح المسيح الوديع الها للحرب ؟

وهل نسينا حروب المسيحية فى القرون الوسطى ؟

نعم .. ان المسلمين قد اعلنوا الحرب على الكفار ولكن لم يكن هذا بقصد ان يفرضوا عليهم دينهم وانما كان بقصد عمل فتوحات مثل جميع الشعوب حينذاك . وحتى الآن تلجأ أوربا المتحضرة الى سحق بعض الشعوب التى لا تقوى على الدفاع عن نفسها تحت ستار نشر الحضارة بينهم ؟ وهنا يشهد التاريخ العادل بأن المسلمين لم يقهروا الضمير مطلقا . ولم ينصبوا حطب الحريق ولم يقوموا بتعذيب مسيحى أو يهودى ، ولكن على العكس تماما تركوا لكل الذين انتصروا عليهم حرية الدين والعادات واظهروا كرم الاخلاق باشراكهم فى حكومات بلادهم .

أرجوكم ان تحكموا بلا تحيز وافصلوا بين العمل الدينى وبين العمل السياسى ، ستجدون ان الاول قد انتشر بلا اذلال ولا ضغط ولا قسوة وفى جو من حرية الضمير المطلقة ، اما من الناحية السياسية فقد اريقت الدماء فعلا ، ولم يكن السبب فى اراقتها اقل عدلا ولا منفعة من السبب الذى حارب من اجله الاسكندر او نابليون مما جعل أوربا وقتئذ فى حالة حرب وتسلح مستمر .

وقبل ان اختم هذا الكلام النظرى عن الدين ، أود ان افسر فى بضع كلمات مذهب القدرية الإسلامى : ان

الأوربيين يتصورون بغير تعقل ان المسلمين اشخاص مسلوبو الحرية وينتظرون السماء تمطر عليهم أفراخاً مشوية ! وهذا خطأ فاحش فجملة "ان شاء الله" التى يرددها المسلمون لا تعتبر الا ترجمة لجملة "ان اراد الله" عند المسيحيين .

إن حرية الإنسان ذكرها القرآن بطريقة قطعية لا تقبل الشك ، وان فى الآيات التى ذكرتها من قبل وغيرها ما يبرهن على ذلك . عندما يقول الله : "من يعمل مثقال ذرة خيرا يره ومن يعمل مثقال ذرة شرا يره" وعندما يقول : "ان الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم" . فانه يربط فى وضوح النتائج بالاسباب والجزاء على الاعمال بالنتائج . أليس بمثل هذه الطريقة وضع "اوجست" نظريته وتوسع فيها "ليتريه" ؟ ولكن من المؤكد ان الإنسان ليست له حرية مطلقة ، فهناك عوامل كثيرة تحد من هذه الحرية مثل المناخ والتربية والبيئة وخصوصا عامل الوراثة الخفى . وهذه العوامل الاكيدة تؤدى حسب القضاء والقدر الى نتائج مؤكدة .

والقضاء والقدر الذى أراد لابن المجنون ان يولد وفيه بذرة الجنون ولا يمكن للإرادة الإنسانية ان تفعل شيئا ، كما توجد ايضا التصرف والاشياء غير المتوقعة ومجموعة الظروف الحسنة او السيئة التى تؤثر على تصرفات الإنسان . كل هذا يشكل فى نظر المسلم القضاء والقدر

أى الشىء المجهول والصدفة والحظ ، هو الإرادة الخفية التى لا يمكننا ان نعمل لها حسابا ، وهو الشىء الذى لا يمكننا ان نتقيه. أو نرغبه أو نخفيه وهو الشىء الذى يجعل ميكروبا ما يقتلنى ولا يقتل جارى ، او ان يهوى حجر على رأس برىء عابر سبيل فيفتح جمجمته . ومن المفهوم كذلك ان القدر لا يستطيع ان يمنع شخصا عن العمل ولا ان يتقى شيئا بالحذر ، بل عليه ان يعمل كل مافى وسعه ثم يستسلم للقضاء والقدر .

وربما لن يكون من غير المفيد ذكر قصة الاعرابى الذى ترك جمله أمام الجامع دون ان يربطه ، وعندما دخل الجامع قال للنبى اننى تركت جملى للعناية الالهية ، فرد عليه النبى قائلا : "اذهب واربطه ثم اتركه للعناية الآلهية" . (اعقلها وتوكل) ولا يفوتنى ذكر الحديث النبوى : "خذوا الدواء لأن الذى خلق الداء خلق أيضا الدواء" .

واظن ان بهذا يمكن احتساب كل الناس من القدريين . وأقول مع هذا اننى لا أجد فيه سببا للتكاسل بل اراه دافعا إلى العمل . وذلك هو تفسيرى للقدرية التى كانت عن أشد الرجال العاملين وأخص بالذكر نابليون . واظن أخيرا ان القدرية موجودة فى جميع الاديان تقريبا بما فيها المسيحية . ألم يقل المصلح لوثر "ان أحسن الاسباب أو السبب الوحيد لنزول النعمة يكون باختيار الله

وارادته دون كل العوامل . وان اعمال النية لا تكفى للشفاعة وبالتالى لا تفيد الإنسان ، وأن ارادته اسيرة فى نفسه وأن الله وحده هو القادر على حمايتنا" .

انه من المفيد للدين عند ظهوره ان تكون المبادىء التى ألهمت على تكوينه متماسكة لا الزمن هو الذى يرقد لتماسكها ، فنتمكن بذلك من الحكم على قيمتها ، ولذلك فقد رأينا اوائل العرب تحت حكم الإسلام يقبلون على العلوم والفنون بنهم وشغف ، ويسابقون العالم فى ممارستهم الصناعة والتجارة ويصبحون فى اقل من قرن من الزمن مسيطرين على جزء كبير من العالم .

وإنى أسائل الدوق داركور عما تسبب فى الحركة العجيبة للنشاط الذهنى والأدبى ان لم يكن الفضل فيها يرجع الى الدين الجديد ؟ ويوجد فى تاريخ العرب فترة ازدهار طويلة بلا جدال ، ظهر فيها علماء لهم أسماء ومؤلفات وصلت الينا وعالجوا فيها جميع فروع المعرفة الإنسانية بكل مهارة وهذا امر لا يمكن انكاره برغم كل مزاعم الدوق داركور .

لقد تقبل الإسلام جميع الاصلاحات والتطورات ، ولكن بعد ان اعطاها الطابع الإسلامى ولقد اشار علماؤنا الى وسائل ونظريات يجب تغييرها كلية لتلائم الزمان والمكان .. وليس هنا مجال تفنيدها ولكنها وجدت فعلا . وانى اتساءل لماذا لا يلجأ المسلمون فى هذه الايام الى

استخدام هذه النظريات كوسيلة للارتقاء . ان المسلم لديه افكار تختلف عما لدى الأوربى ، وما يروق للأول قد لا يروق للثانى الا نادرا ، وعدا ذلك فان الطيب والمفيد لهما مظاهر متعددة ، واذا كان يوجد الآن بجانب الحضارة الأوربية حضارة أخرى إسلامية محضة فهذا لن يكون فيه الا كسبا للتقدمية .

الإسلام الذى كان فى بدايته مثمرا للغاية كيف يصبح فجأةً عقيماً ؟ هل يكون قد تغير بالصدفة ؟ لا ، الدوق داركور يفترض ذلك ولا أنا أيضا .. ولكنى اؤكد بان الدين الإسلامى لا يمكن ان يتغير ، فان اساسه استمر كما كأن ، وهو اليوم مثلما كان بالأمس ، والمسلم هو الذى يؤمن بأنه لا يوجد غير اله احد هو الله وان محمدا هو نبيه .

وقرآن الأمس هو قرآن اليوم ، ولا يوجد حرف واحد اضيف اليه أو حرف واحد حذف منه . لكن اذا كان الدين لم يتغير فان الاشخاص قد تغيروا بشكل فظيع .. فهل المسلمون اليوم مسلمون حقا ؟ اننى أتألم غاية الألم كلما فكرت فى ذلك . وهل يتفق الإسلام مع الخلافات والانقسام والحسد وعدم الاكتراث والكسل والجهل والخرافات التى نراها بين المصريين الذين لم ينالوا قسطا من التربية والتعليم والذين يكادون يعيشون فى عزلة عن مبادىء ديننا السليم ؟ وهل هو الإسلام الذى امر بفتح نواد ليلية ونشر الربا حتى عم الارياف جميعا ؟

وهل هو الإسلام الذى أوحى لعلمائنا أن ينظروا للحساب والجغرافية والكيمياء والطبيعة وعلم الفلك على أنها اشياء خطيرة فيها نفاق ؟ وهل هو الإسلام الذى طلب من الشعب المصرى أن يلقى بنفسه وباموواله تحت اقدام رؤساء طغاة وجبابرة ؟ وهل يقبل الإسلام بتكريم الجاهل ؟ وهل يسمح الإسلام لزوج بترك زوجته واولاده لاشباع شهوة دنيئة ؟ وهل الإسلام يقبل ان تمتد العفانة بسبب القذارة والاهمال حتى الجوامع ؟ نعم .. ان الاشخاص وحدهم هم الذين تغيروا ! وتحت سيطرة رؤساء فاسدين وفى حماية سلسلة من التحكمات الاجنبية الوحشية الجبارة الواحدة أشد من الأخرى ، انحل الاشخاص تدريجيا وفقدوا يوما بعد يوم بعضا من فضائلهم وأخذوا ينغمسون فى الرذائل .

ولقد تخلوا عن العلوم والفنون تدريجيا حتى أصبح الجهل المطبق هو المسيطر على عقولهم ، ومن ثم رأينا أشد الخرافات سخفا تنتشر فى كل جانب . واصبح الدين هو ايضا شكلا ورمزا وكلمة متلعثمة بدلا من ان يكون الدليل العملى للنفوس والمنارة التى تضىء الاعمال . وذلك فيما اعتقد يفسر تماما حالة الانحطاط التى انغمس فيها المسلمون . واننى الاحظ ان المسلمين كانوا على مستوى عال عندما كانوا يطبقون سياسيا النظام الإسلامى وكذلك كانوا عندما كان سلوكهم فى الحياة مطابقا للاخلاق وللتعاليم الإسلامية ، وعندما تخلوا عن

تلك المبادئ كان هذا ايذانا بأفول نجمهم . واذا كنت اريد ان ابين اسباب انحدار العالم الإسلامى ، فانى اضع بين العوامل المهمة بل على رأسها عدم تنفيذ التعاليم الدينية .

ومهما يكن من أمر فمن الملاحظ ان الدين الإسلامى لم يتخل أبدا عن تكوينه ومبادئه الأولى مثل المسيحية ، ومنذ القرون الوسطى وكذلك الى اليوم انحرف الفكر المسيحى عن منبعه . فان براءة البابا من الخطأ وعزوبية القساوسة والاعتراف وبيع صكوك الغفران عن الخطايا الماضية وحتى عن الخطايا المستقبلة والترانيم فى الكنائس والانوار والصور والملابس الكرنفالية متعددة الالوان ، كل هذه الاعمال دخيلة على الدين المسيحى بواسطة رجال الكنيسة . ولم يكن هناك الا الاصلاحات التى نادى بها "لوثر وكالفن" التى انقذت الفكر المسيحى من ضغط كبار رجال الدين الذين لم يتورعوا عن السخرية من قصة المسيح ، والذين بمسلكهم المبتذل ألقوا بالدين فى الوحل .

ان المسلمون يعتقدون ان الدين الإسلامى هو من دين المسيح او هما دين واحد ، وان رسالة محمد ما كانت إلا لاصلاح الفساد الذى طرأ . ولهذا السبب وطالما ان المسيحية لم تتطهر تماما ، فسيظل المسلمون بلا ادنى شعور امام كل حسناتها .

وفى الواقع ان كل المراقبين لاحظوا ان المسلمين لم يتأثروا مطلقا بالدين المسيحى ، وهذا مما يزعج الدوق داركور ولكى يهدىء من روعه فانه اخذ فى مهاجمة المسلمين بزعم انهم اعداء للحقيقة وانهم من الفساد لدرجة تجعله لا يتأثرون .

فلنترك جانبا هذه الخواطر اذا شئتم ودعونى اقول الآتى : اليوم وقد تمت التجربة والدلائل الصحيحة قد اثبتت بان الإسلام فى تقدم مستمر سواء بين الشعوب الهمجية او بين الشعوب المتمدينة ، كل ذلك بلا جيوش او مال او مبشرين ، فى الوقت الذى زيف فيه الدين المسيحى بواسطة رجال الدين ، وتقوقع فى داخل نفسه باسم العلم والسياسة ، يبحث بدون جدوى عن طريق ينقذ منه الى المناطق المتأخرة .

القول الفصل الذى أود ان اقوله للدوق هو ان العقلية البسيطة قد تدرك دائما المعنى الأول بينما العقلية القوية لايمكن أن تهضم المعنى الآخر .

المعنى الخلقى يتفاوت عند الإنسان حسب التربية والدين والعادات . ولا يمكن ان أتصور ـ كما تعلمت ـ بوجود اخلاق واحدة عالمية . والملاحظة حتى السطحية للناس تبين ان كل عمل يتصل بالاخلاق والضمير نجد له صفات من كل لون على جميع المقاسات . فالذى يتغذى بلحم البشر والذى يقتات بالنباتات والانجليز واليهود والبوذيون كل هؤلاء يفهمون ويمارسون التعاليم الاخلاقية بطرق مختلفة . حتى فى المجتمع الواحد نجد إلمام الافراد بالاخلاق يتباين .. فالملكية التى تعتبر سرقة عند بعض الناس (الرافاشول) هى حق مقدس عند الرأسمالى .

والمسلمون ينظرون الى المثل الاخلاقية بنظرة تختلف نوعا عن نظرة المسيحيين لها ، كما انهم يواجهون الحياة ويمارسونها بصورة مختلفة أيضا . وفضلا عن ذلك فإن المسلم لا يركز مطلقا كل آماله على هذه الحياة ، فانه غالبا ما تكون له أوهام يحلم بها راضيا ويفضلها على الحقيقة مهما كانت مغرية ، وبوجه عام فانه يظهر عدم اهتمام بكل ما يجذب الأوربيين ويغريهم . فالمائدة الشهية والمناظر الممتعة ومباهج الحياة التى تشغل جانبا

كبيرا من حياة الغربيين ليس لها الا تأثير بسيط على نفسه . وعلى ذلك فان المسلم عموما لا يهتم بالسعادة التى يجرى وراءها الناس فى هذا العالم ، بل هو يشك حتى فى امكان وجودها فى هذه الدنيا . وهو يقصر نفسه على احلامه التى تقوم عليها المتعة الوحيدة الحقة والتى يرى انها الجديرة بشغل ذهنه زاهدا فى المال وفى ترف وفى المقدرات والمباهج التى ينظر لها على انها اشياء عابرة كاذبة وعلى انها افعالا تبعده عن الطريق المستقيم ، ولذلك نجده وقد بدا لنا وقورا وصامتا وحزينا .

وهو يخشى القيام بالوظائف العامة لانه سيحاسب عن كل عمل ويخشى أن يستجوب بشدة عن الطريقة التى أدى بها هذا العمل . وهو يتحاشى الاختلاط بالناس لانه يجد خطورة فيما يقدمونه من وسائل الترفيه ، وهو لا يرغب فى الربح الكثير لانه يجب ان يتأكد أولا من انه عن طريق حلال . ولذلك فهو يكره أصلا هذا المعدن الرخيص (النقود) وأيضا فهو ينفقه دون أسف ، وكثير من المسلمين اضاعوا ثروتهم فى مساعدة الآخرين ، فهل هناك دليل أقوى من هذا على الزهد فى المال ؟ وان عددا كبيرا من المسلمين اليوم يقبلون الأرباح ولو أنى لا أعرف احدا منهم يتعامل بها بقصد المنفعة ، وكذلك هل تتصورون ان المتعة الجنسية فى نظره ليست الا متعة رخيصة لرغبة وقتية .؟ ان جميع الصعاب التى يصادفها

المرهفون فى الحب وتسمو بهم الى درجة عالية من الفن وتنال تقديرا عظيما فى الغرب ليس لها صدى فى نفوس المسلمين الأبرياء ! وبما اننى قد تجونت كثيرا فى هذه النقطة الوعرة فاننى أضيف أيضا بأن المسلم مهما كان فاسقا فهو لا يستسلم كلية للفجور بل يحتفظ دائما برزانة تمنعه من ان ينحدر الى احط الدرجات .

"ان فى قلب كل رجل شيطاناً يرقد" .. كلمة قالها شاعر معروف وهو على حق خصوصا فى أوربا حيث توجد مفاسد يشمئز المسلم من فعلها ، ومن بعض الحيل التى لا يمكن ان يستسيغها ولذلك فان المسلم غالبا ما يكون طاهرا واذا ما وقع مرة في الفسق فانه لا يتردى الى حد مخالفة القوانين الطبيعية .

اذن لماذا يدعى الدوق داركور بأن الإسلام يشجع بلا قيد على المتعة المضطرمة للشهوة الى حد النهم ، وهو يتحدث دائما عن الشهوة والفسق والفساد ولكنه لا يقول أين رأى كل هذا . ان الشرقى الذى يزور اوربا مرة يعود بلاشك مبهورا بالجمال المتنوع الذى اوجدته الحضارة المعربدة فى جميع اركان البلاد ، ولكن هذا الاعجاب يمتزج دائما بشعور الاشمئزاز الذى تبعثه حالة الانحلال الخلقى والضلال الذى ينتشر فى كل مكان . وهل يحس الأوربى بنفس هذا الشعور عندما يزور بلدا إسلاميا ؟ وهل لا يتضجر غالبا من نقص المتعة عندنا ؟

ان احصائية فرنسية تؤكد انه يوجد من بين النساء محترفات الفجور رسميا واحد واربعون فى المائة من القاصرات ، وان اكثر من ربع المواليد اطفال غير شرعيين ، وان المجتمع يفقد سنويا حوالى مائة وخمسين ألفاً يموتون فى لحظة الولادة او فى اثناء الحمل ، والاحصائية لا تذكر الا حالات الاجهاض وما يستتبعها من حالات قتل الاطفال المعروفة . انها يجب ان تقدر بحوالى نصف مليون ضحية وكما قال الكاتب الكبير "يوليوس سيمون" «ان الطفل الطبيعى ينجو من الموت باعجوبة ». الا يبين هذا الرقم الكبير حالة الفساد المتزايدة ؟

انكم تتهموننا باننا مازلنا نمارس الرق حتى يومنا هذا ، ولكن ألا ترون انكم تستعبدون السود بمنتهى الفظاعة ؟ ان هذه المعاملة القاسية قد كتبت عنها جرائدكم وسجلت عليكم من معظم الكتّاب فى جميع انحاء العالم بحيث يكون من الفضول تكرار الكلام فى هذا الموضوع .

وبالاجمال فان جماعة الشهوانيين فى أوربا لم تنقرض بعد ، بل على العكس يوجد رجال كثيرون ليس لهم غرض فى الحياة الا ان يتمتعوا بكل شىء وبجميع السبل ، والبعض منهم يفخر بانه شهد وعمل اكثر من اللازم لدرجة ان احساسه تبلد ولم يعد يخجل او يتأثر بشىء وهؤلاء هم الذين فقدوا الاحساس السليم ، فضلا عن الذين

اصيبوا بنوع من الهستيريا والانحطاط والفساد . وكذلك يوجد نساء كثيرات لا يرغبن فى ان يكن آلات لتفريخ الاطفال ويفضلن فقط ان يلمعن فى العالم !

اننا نعلم انكم اخترعتم ادوات حربية يمكنها ان تفنى ملايين البشر فى ثوان معدودات ، وآلات تقرب المسافات وأخرى حسابية تعطى للفرد أو تأخذ منه ملايين الفرنكات فى اقل من أربع وعشرين ساعة ، ولقد اوجدتم مبادىء سليمة لتحكموا بها الافراد ، وتعلمون فى المدارس النظريات البديعة فى علم الاخلاق .. ولكن هل استطعتم اخراج رجال اصلح ؟ اننى اشك فى ذلك ، أليس صحيحا ان التعاليم الاخلاقية لم تكن بالنسبة للكثيرين الزاما بأن يكونوا افرادا صالحين وانما هو الخوف من رجال البوليس ومن مواد قانون العقوبات ؟

نعم ، ان فى أوربا لشراً وشراً مستطيراً .. وهذا ليس بمستغرب ، فان الحضارة تمكنت حتى الآن من بث النور وتمكنت ايضا من ابعاد الفضيلة . انها اهملت توعية القلوب وهدمت العقائد القديمة واوهام القدر والاحلام الجميلة التى لم تكن فقط تبهج الحياة بل كانت ايضا تهذب الهوى وتكبح الشهوات . وهى التى زعمت ان السماء خاوية وان الأرض هى الجنة الوحيدة الممكنة ، وان الإنسان ينحدر من القرد وان الحكمة معناها ارضاء الرغبات وبجانب ذلك كلمات أخرى رنانة عن الاخوة

والاحسان والواجب والتضحية ، كلمات ظهرت لتضفى على الحديث طلاوة ولكى تخدع سذاجة البسطاء !

ان المسلم يرتبك اذا القى حديثا عن الاخلاق لمدة ساعة ، وعنده ان التضحية لآخرين ليست من العلوم التى تلقن بل هى شىء يسرى فى الدم ، وجميع السواح قد لمسوا تلك الصفات الصادقة التى تدعو الى احترام المجتمعات الإسلامية . ان الشرف والكرم وسماحة الشعب العربى والتركى اصبحت مضربا للأمثال . والنساء عندنا لا يعرفن الطعن فى اعز الصديقات ، والرجال لا يرسلون خطابات مجهولة ليهدموا بها كيان اسرة . إن الناس فى هذه المجتمعات متحابون حقا ، والملاحظ ان المعاملة الحسنة هى التى تسود بين الافراد كشعور طبيعى صادر عن القلب ، وليس اساس الترابط بشخص ما هو منفعة حالية او مستقبلة او للتسلية والترفيه ، ولكنها المحبة القلبية هى التى تجعل هذه الصداقة متبادلة .

اننى اعلم للأسف بأن هذه الاحاسيس الجميلة فى طريقها الى الزوال .. لانه فى كل مكان يدخله الأوربيون يتقلص هذا الشعور الجميل ، ولست أنا أول من يقول بهذا ، فقد قرأت اخيرا كتابين عن تركيا الأول تحت عنوان "مساوىء الشرق" والثانى "تركيا الرسمية" ولا يمكننا ان نتهم هذين الكتابين بمحاباة الاتراك ، ولقد

وجدت فيهما ان المسيحيين هم قطعا الذين افسدوا المسلمين وهذا ايضاً هو حكم بعض اصدقائى من الأوربيين . إن النشالين والمزورين واللصوص والمرابين وقطاع الطرق واصحاب الكباريهات والاشخاص عديمى الذمة من بين الشرقيين والأوربيين هم الذين نشروا الرزيلة بين المسلمين ، ولكى يدافع هؤلاء عن اموالهم وحياتهم ضد المعتدين تعلموا هم ايضا الكذب والسرقة ، والغش .

وينقل الدوق داركور حديثا دار بينه وبين احد القضاة يبين فيه ان الفلاحين يكذبون ويستعينون بشهود الزور أمام المحاكم ليدافعوا عن انفسهم ، الى حد ما هذا صحيح ، ولكن الذنب فى هذا يرجع الى المرابين والمزورين من الاجانب الذين تحايلوا بجميع وسائل الغش والخديعة لينتزعوا من الفلاحين اراضيهم .

والذي يؤكد صحة نظريتى اننى وجدت نفس الرأى عند احد الرجال الممتازين وكان يشغل لبضع سنوات مركز قاض فى المحاكم المختلطة ، وهو مؤلف الكتاب الممتع الذى صدر فى جزءين تحت عنوان "مصر وأوربا" وسوف اعرض رأيه الذى كتبه عن صدق المصريين واقارنه برأى القاضى الآخر الذى سبق الاشارة اليه ، يقول فى صفحة ٥٥ من الجزء الأول : من المحال ان نتعرف على المصريين المسلمين المتحضرين بدون ان نشعر بتأثير حسن من ناحيتهم ، اما عن صدقهم فلا

يمكن الا ان نعترف بانهم صرحاء وخصوصا فى علاقتهم مع الاوربيين ، وهم فى طبيعتهم الكتمان والرزانة ولهم كل الحق فى تفضيل السكوت عن الكلام الجزافى ، ولكنهم ليسوا منافقين ولا كاذبين سواء فى الخدمة او خارج العمل ، ولهم من طباعهم ودينهم ما يبعدهم عن مغبة الكذب .

"وبوجه عام ، فان التمسك بالصدق منتشر بين الطبقات الممتازة اكثر منه بين الطبقات التى تنقصها الحضارة . وهو كذلك ايضا فى مصر ولا يمكننا ان نقول بان الفلاحين والمصريين الفقراء من سكان المدن هم اكثر كذبا أو أقل صدقا عن مثيلهم من الفلاحين أو الافراد غير المتمدينين فى أوربا . وفى الحقيقة يجب ان نستثنى هؤلاء الذين افسدهم العمل مع الأوربيين والاجانب ، اعنى الاشخاص الذين لا وفاء لهم والذين يتظاهرون بالعظمة دون أى احترام والذين تتميز اعمالهم بالقسوة والاحتقار لغيرهم ، وهؤلاء لا يعترفون مطلقا بالحقيقة ، بل فى سبيل قضاء مصالحهم يكذبون بلا خوف . ان الفلاحين الذين ذاقوا العذاب من بعض الانتهازيين الاجانب الذين استغلوهم تحت الحماية القنصلية لا يصدقون فى علاقاتهم مع الأوربيين واليونانيين أو "الاجانب الشرقيين" أو عندما يتقدمون الى المحاكم المختلطة التى لا يشعرون نحوها بأية ثقة . ولكن فيما عدا هذه الحالات يجب ان نقول بأن الفلاحين

بوجه عام صادقون فى جميع اقوالهم وفى اعترافاتهم امام القضاء . ومع ذلك فان تجربة المحاكم المختلطة بدلا من أن تشهد ضدهم قد شادت بفضائلهم" .

ألم يسمع الدوق داركور ان اكثر الاموال التى اغتصبها المسيحيون من المصريين كانت بطرق اجرامية ؟ وإذا كان قد سمع فلماذا لا يقول ؟ وإذا كان لم يسمع فهذا يدهشنى اكثر لانه صادر من شخص زار مصر ثلاث مرات !

والآن .. هل فهمتم لماذا لا يتردد المصرى عن نهب أو اتلاف زراعة احد الأوربيين ؟ انه بكل بساطة ينتقم لنفسه وهو بجهله يعتقد بأن جميع المسيحيين سواء ولا محل لاحترامهم ولذلك فان القرى المصرية التى لم يدخلها المسيحيون نجد فيها جميع الصفات الحميدة التى ذكرتها من قبل .

يدعى الدوق بان المسلم يظن انه بقيامه ببعض الاعمال التقليدية أو الشكليات المحفوظة يكون بذلك قد أخلص لله ويكون قد ارضى ضميره ، ولكنى اسأل سيادة الدوق من اين تعلم هذا ؛ الا توجد عندنا فكرة عن الاخلاق ؟ وهل يكفى ان نقوم بالصلاة والصوم والزكاة أو الصدقة ونقوم بتأدية فريضة الحج فيغفر لنا الله كل شيء وليس علينا بعد هذا أى حساب ؟ وهو لكى يثبت قوله هذا يستعين بالكلمة التى قالها الغزالى : "كل من

اعترفوا بوحدانية الله وبعد ان يكفروا عن اخطائهم فى الحياة سوف يخرجون من الجحيم وبرحمة من الله لن يبقى فى جهنم فرد واحد مادام قد آمن بوحدانيه الله .. وكل الذين آمنوا سينتهى تعذيبهم بشرط ان يكون فى قلوبهم ولو ذرة من ايمان" .

ولكن من منا لا يرى أن الدوق لا يفهم أو هو لا يريد أن يفهم كلمات المؤلفين الذين يستعين بأقوالهم ؟ من أين جاء بفكرة أن المسلم الذى قام ببعض الواجبات يكون قد أعفى من ناحية الضمير ؟ ان كل من يقرأ كلمات الغزالى لا يفهم منها الا شيئا واحدا وهو ان المسلم سيعاقب على اعماله السيئة لمدة معينة فى جهنم وبعد ذلك يخرج منها ، ويفهم منها أيضا ان العقوبات السماوية او الآلهية ليست ابدية وأن بعد العقاب يوجد الغفران . ان المسلمين يعتقدون ان الله لا يغفر الا مخالفات ما أمر به ، اما الاعمال التى تضر الناس فان الله لا يغفرها إذ يرجع هذا الى المجنى عليه فاذا لم يغفر الاساءة فان المتهم يظل فى الجحيم .

وفى تقدير المسئولية يقسم المسلمون الواجبات الى طائفتين : فروض نحو الله وواجبات نحو الإنسان وهذه الاخيرة هى المطلوبة اكثر من الأولى . أليس فى الآيات التى ذكرتها فى الجزء الذى تكلمت فيه عن الدين والتى اعود فأكررها "أن عمل الخير لا يعنى ان يتلفت الإنسان ذات اليمين وذات الشمال ويقوم بالصلاة ، ولكن الخير

فى الايمان بوحدة الله وبخلود الروح والملائكة والكتاب المقدس وباعطاء المال الذى يحبه لاهله ولليتامى وللغرباء وللشحاذين ويعتق الإنسان من الرق" ؟ ألا يبرهن هذا بصورة قاطعة على أنّ الله يضع عبادته فى المرتبة الثانية وأنه يعطى كل الأهمية للاعمال الصالحة أى لواجبات الضمير ؟

ان الدوق لكى يبين سوء العادات الإسلامية يفترض بأن رجلا عجوزا يمكنه ان يتزوج علانيةً من طفلة سنها مابين ١٠ و١٢ سنة دون حرج من الناس . وإذا كان يريد بذلك ان يقول ان مثل هذا الزواج يحصل احيانا فى مصر ، فانى لا اعترض ، ولكنى اضيف فقط ان مثل هذه الحالة تحدث فى كل مكان من العالم ، وهو عندما يؤكد ان مثل هذا العمل ليس فيه عيب ، ولا يجرح شعور احد ، فليسمح لى ان اقول له انه لم يعرف عنا شيئا ، برغم انه امضى فى مصر ثلاث سنوات فى فصول الشتاء ولم يتمكن من التعرف جيدا على مثل تلك المسائل الحساسة التى قد يجهلها أحيانا ابن البلد نفسه ، انى اؤكد له ان مثل هذه الزيجات لا ينظر لها بعين الرضا ، وأنا اعرف شخصيا رجلين فى سن متقدمة يقاسيان العزوبية المريرة لانهما يريدان الزواج من فتيات فى سن مبكرة وينتظران منذ اربع سنوات بدون جدوى ! ولكنى لا ألومهم مطلقا برغم ان العزوبية فى مصر تعتبر من الحالات التى لا تحتمل .

ولكى نحكم على اخلاق شعب ما يجب ان ندرس شعب ما يجب ان ندرس سلوك الافراد الذين يتكون منهم ذلك الشعب . وانى اكرر ان فى الشرق بوجه عام ، يبدو ان الناس اقل ميلا للشر وهم لا يريدون الاذى للناس بل يهرعون لنجدتهم . والمجرمون فى اعمالهم السيئة لا يلجأون لهذا الخبث وهذا العناد وهذه الطرق الملتوية والبراعة التى يتميز بها امثالهم من المجرمين فى الغرب وبالاخص اذا كنا نريد ان نفكر فى بعض الجرائم التى ترتكب فى حق اناس نعتز بهم .

والرأى العام لا يبدى اهتماما بالفضول السىء ، وهذا التلهف الذى يصل الى حد الاعجاب فيجعل من الصالات التى تنعقد فيها المحاكم فى أوربا وكأنها "حفلة عرض اولى" وتنتهى باشاحة الوجه عن هذه المخلوقات التعسة . ويجب ان نعترف أيضا ان الجريدة والرواية والمسرح كانت من بين العوامل الاساسية فى افساد العادات الأوربية ، وبجانب وسائل النشر المفيدة والعروض الطيبة توجد مئات منها فاسدة . ان تلك الحرية المطلقة فى القول وفى العمل يتولد عنها بعض نتائج لا تحتمل ، فهى تضلل النفس وتهيىء الخيال وتدعو الفرد الى فكرة القيام بعمل ما . ولن اتكلم عن الاستعراضات الفاسقة والرسومات والمؤلفات الفاحشة التى لها نصيب كبير فى الانحلال الخلقى الذى يعانى منه الشباب والتى تمهد لهم طريق الحياة بفتح افاق تجذبهم وتأسرهم كل الاسر .

وبالاجمال فان الدين الإسلامى يحوى اطهر الاخلاق التى عرفها الإنسان حتى يومنا هذا والقرآن يعتبر كتاب آداب خلقياً من الطراز الاول ، وعبثا أن نبحث فيه عن شواهد مثل تلك التى نجدها فى التوراة بطريقة يندى لها جبين كل رب اسرة .

إن حياة محمد مليئة بالمثل الطيبة ، وسبق ان شرحت ما يجب ان يفهم عن عطفه على النساء ، وحسنا يفعل الأوربيون باستبعادهم سخافة المزاعم المفرطة عن نظام الحريم الذى لا يعلمون عنه شيئا.. وربما تمكن بعض المستهترين من اقتحام منزل امرأة ما تعيش حياة اوربية لأنها تتيح لها فرصة ارضاء نزواتها وهى لا تقدر تلك الحياة الا بمقدار ما تمنح من متعة هذا اذا اردنا ان نسمى الفجور متعة . ولكنا نتجنى كثيرا على نسائنا اذا ظننا بأنهن يعشن مثل هؤلاء المغامرات الفاسدات ، هذا النوع الذى نجده احيانا فى أوربا وبين احسن العائلات .

إن الآداب الإسلامية تخلق اناسا اطهارا لهم قدرة على اجتياز أقسى التجارب بلا ضعف ، وتجعل من نسائنا زوجات صالحات يضعن كل شرفهن فى انجاب ذرية صالحة وفى تدبير معيشتهن . ومن ناحية أخرى ، إذا كان الاحسان فى الدين المسيحى شيئا جميلا فانه لا يرتفع الى حد "التكافل الإسلامى" الذى يدعو الى الاخوة بين الناس ويفرض عليهم عمل الخير ويأمرهم

بتجنب الشر ، ويذهب الى أبعد من ذلك ـ كما ذكرت ـ فيطالبهم باشراك الفقير فى مال الغنى .

ولا يمكننى ان اختتم هذا الفصل بافضل من ذكر قولين من مصدرين مختلفين لنأخذ فكرة عن الخلق الإسلامى : الأول ـ يقول المفتى العظيم ابو إبراهيم بن موسى : "ان المسلم المسئول يجب ان يفعل كل ما أمر به ويمتنع عن كل محظور وعليه ان يساعد اخوانه فى حياتهم باليد واللسان والقلب . باليد هذا واضح إذ يعنى تقديم كل المساعدات المادية الممكنة ، وباللسان وهذا يعنى بالنصيحة والتوجيه وبتعليمه كل ما يحتاج اليه ليكون خالص النية وليقوم بالاعمال الحسنة وليتعامل بقول المعروف وليثنى على المحسنين وليدعو بالمغفرة لخطايا المذنبين ، وبالقلب وهذا يعنى بحبه للخير والاشادة بفضائل الآخرين وبغير هذا لا يكون مسلما ، والا ينفث الكراهية وان يخشى ويعمل حسابا لآخرته" . وهو الذى يقول : "ان المسلم لا يكتفى بالمعاملة الطيبة للبشر بل يجب ان يشفق على الحيوان ويعامله برفق ويعمل بالحديث التالى : "ان امرأة دخلت جهنم ليس فقط لانها لم تعط لقطتها طعاما بل لانها منعت عنها السبيل الى ذلك" . "ان الرحمة واجبة على كل مسلم ، فاذا ذبحتم الحيوان فاحسنوا ذبحه" . والثانى ـ هو العالم القاضى الفاضل الذى سبق ذكره فى حديثه عن الاخلاق فى صفحة ٧٨٢ من كتابه "مصر واوربا" يقول : "ان

الإسلام دين يستهدف الخلق الطيب ولا يقل فى حرصه عن العقيدة البارسية (١) والمسيحية . ان روح الاخلاق فى القرآن لا تختلف فى جوهرها عما جاء فى الانجيل ، ان القرآن يحث على التقشف والقناعة ويمقت اغتصاب أموال الناس ويكره الغرور ويوصى بالزهد . وينكر البخل والاسراف على حد سواء ، ويحث على التواضع والصبر وعلى العفو عن الاساءة ، كما يطلب رد الاساءة بالحسنة ، ويخص بالحرص على الامانة ويأمر بالشهادة بالحق فى مواقف القضاء دون نظر الى اية منفعة أو صلة . وينهى بشدة عن النميمة والغيبة وبذاءة اللسان ، كما يحث بنوع خاص على البر بالوالدين واليتامى ويدعو ايضا الى الاحسان وعمل الخير والكرم ويضع نظاما دقيقا لصرف الزكاة لمستحقيها ولمن يجب ان تعطى ومقدارها وكيفية ودوافع هذا المنح .

"والقرآن يشدد على مخافة الله وعلى ارضاء الناس والإسلام يضع فضيلة الرحمة فى المرتبة الأولى وهو لا يعلق اهمية اقل عن الانجيل فى الاخلاص المطلق لله وهو المعنى الحقيقى لحب الله فى المادة الاولى من الوصايا الانجيلية .

إن القرآن لم يورد مبادئه الاخلاقية فى قواعد مرتبة ولكنه تضمن اخلاقيات ممتازة واسعة الآفاق عميقة الغور ، وانه من الخطأ الفاحش ان يشبه الناس هذه المبادىء الخلقية "بالفريسية"(٢) أو بالتعاليم التى تقوم

على فكرة السعادة المجردة او بالتعاليم التى تعنى بالشكل دون الجوهر ، وهى فى هذا لا تختلف عن الانجيل .

---

(١) "الباريسية" عقيدة انشاها فارسى اسمه "زورا ستر" وهى لون من المجوسية وملوك المجوس هم هؤلاء الذين جاءوا لتهنئة العذراء مريم بمولد السيد المسيح .

(٢) "الفريسية" معناها الطبع الخبيث المنافق ، والفريسيون هم اعضاء مذهب يهودى كانوا يتظاهرون بالتقوى والصلاح فى الظاهر فقط ، ولقد قال عنهم المسيح انهم مثل القبور المدهونة فحقدوا عليه وتامروا مع الامراء والقساوسة على صلبه حبا .

خصص الدوق داركور فصلا من كتابه للحركة التعليمية في مصر ، وفي الحقيقة هو اراد ان يقدم طعنا دسما ضد الإسلام ، وادعى بان نقص الفنون والعلوم فى المجتمعات الإسلامية انما يرجع لتأثير الإسلام السيء ، وتمادى لدرجة انه حاول تجريد هذا الدين من العمل المتحضر الذى قدمه للعالم ، فينتزع بذلك ميراثه العظيم ومكانته البراقة واعظم صفاته من العزة والعرفان بالإنسانية . ولكن ليطمئن المسلمون فانه لا يوجد فى كل ما قاله أى شيء جدى .

عندما قام الدوق بمثل هذا البحث الخطير لم يكلف نفسه عناء البحث فى كتابنا المقدس أو فى اقوال واعمال نبينا ولم يقدم أى دليل او سند كيفما كان . ولم يحاول - مثل كل الناس - أن يتحرى الدراسة قبل أن يحكم ، وهو يعترف بأنه لم يقرأ اى مخطوط عربى فضلا عن أنه ينقصه تخصص عالم مستشرق مثل "ساديو" الذى اعترف الدوق بعجزه عن منازلته فى هذا الميدان ، ومع ذلك لم يتورع عن مهاجمة آراء هذا العالم القدير الذى يجله الشرق اجمع لاستقامة خلقه ولحكمه النزيه ، والذى

يكفى ان يدلى ببعض الحجج ليهدم بها كل تقولات الناس . يقول له قائل .. إن العرب انتصروا فى هذه المعركة أو تلك ويقدم له اسماء القواد ويروى له تفاصيل المعركة ويرسم له الاماكن التى تشهد بذلك ولكنه يصر على عدم الاقتناع وعلى أن الاشياء التى قدمت له غير صحيحة ، ولقد حرصت على نقل هذه الكلمات لانها تبين حالة الدوق النفسية التى لا تنقصها الغرابة ، ولأنها حالة الشخص الذى لا يريد ان يفكر الا فيما يرضيه ، وهذا دليل التعصب والصلف والمكابرة فى المعلومات التى يقطع بصحتها التاريخ .

ولذلك فانى لا أرى داعيا لمناقشته فى هذه النقط التاريخية ، وإذا كان كل ما كتب فى هذه الناحية على يد أشهر المؤرخين في الشرق أو فى الغرب لم يقنعه فقطعا لست انا الذى يستطيع القيام باقناعه . ولكن يكفينى ان اقول فى كلمة عابرة ان الخلق العربى اضفى مدنية براقة على العالم الإسلامى فى العصور الوسطى بينما كانت أوربا تغوص فى اعماق الظلمات . وإذا كان بعض المؤلفين من أمثال "رينان" قد حاولوا أن يثبتوا ان العرب لم يقوموا بدور ايجابى فى تكوين تلك الحضارة المشرقة ، فاظن أنه لا يوجد من يخالفنى فى أنها كانت من أعمال المسلمين . وإذا نظرنا الى تأثير الدين الإسلامى الذى كان قويا حينذاك لا نجد انه كان يقف عائقا فى سبيل ظهور تلك الحضارة وهذا هو ما يجب ان نذكره باهتمام .

ان الإسلام بلا شك لم يمنع ـ تحت أى ظرف من الظروف ـ من تطور العقلية والمعرفة الإنسانية أو من ازدهار العلوم والفنون والاكتشافات القيمة التى انارت السبيل للقرون الماضية . ان المناظرات العظيمة فى تلك العصور التى كانت تستهوى العقول والتى كانت تبحث فى الاصطفاء وفى التحكيم المطلق وفى تداخل الإرادة الآلهية فى الاعمال الإنسانية وحتى فى المبادىء المقدسة للقرآن ، وكانت هذه المجادلات تدور جهارا فى الجوامع وفى حضور علماء الإسلام من العرب ، والعلماء الاجانب والمسيحيين الذين ينتمون لمختلف المدارس كانوا يشاركون فى مناقشة الآراء فى حرية مطلقة ، وبذلك وبفضل تلك المناظرات الحرة الكبيرة ارتفع هذا البناء الشامخ الذى اقامه الفكر الإنسانى الا وهو الشريعة الإسلامية التى كانت مجهولة من العلماء الأوربيين والتى كأن يظن بعضهم ان اصولها منقولة عن الشريعة الرومانية وهى فى الواقع مستمدة كلها من القرآن الكريم واحاديث النبى .

إن عددا من كبار الرجال فى ذلك العصر ممن اشتهروا بمؤلفاتهم العلمية شهدوا بأن العلم قد وصل لقمة المجد أيضا . وانى لأذكر بعض من لمعت اسماؤهم فى علم الفقه وعلى رأس القائمة الأئمة الأربعة : مالك وابو حنيفة والشافعى وابن حنبل فضلا عن ابى اسحاق المروازى وابى اسحاق الشيرازى وابى اسحاق العراقى وابى

اسحاق ظاهر الدين وابن الجوزى والسهروردى وابو العباس ابن سيريدجى وابوحامد المروروسى وابن قيروان والقاضى حسين وجعفر الصادق ثم ابن محمد الباقر الخ ...

وفى الرياضة والهندسة : عمر الخيام والمأمون ومحمود بن موسى وأحمد بن موسى وكمال الدين وأبوالوفا الفرجانى وابن سيناء ثم ناصر الدين الطوسى .. الخ .

وفى الفلسفة : الفارابى وابوالبركات البغدادى وابن رشد وفخر الدين الرازى والغزالى ثم ابن ظهر الخ ..

وفى الطب : خالد بن يزيد الأموى وابوبكر بن جهر الأندلسى وابن التالميد الطيب ثم ابن رضوان الخ ..

وفى التاريخ : ابن الاثير وابن خلدون وابوالفدا والمقريزى والعواقيدى وابن زولت وحمد الروايس وخليفة ابن خياط وابوبشر والدولابى وابن القوطية ثم ابوبكر الزوبيدى .

ومن الشعراء : ابن خفاجى وابن زيدون وابن مطروح وابو تمام وأبونواس والبحترى والكرزمى والفرزدق والمتنبى ثم ابوالعلاء المعرى الخ ..

وهؤلاء من بين الآلاف آخرين لم يمنعهم الإسلام من ان يضحوا بحياتهم فى سبيل العلم وفى سبيل البحث عن

الحقيقة ، اننا نجلهم لانهم باعمالهم العظيمة اضفوا بريقا من المجد على العالم الإسلامى الذى سيظل دائما يعترف لهم بالفضل .

وانى لسائل نفسى ، إذا كان الدين الإسلامى لم يقف عقبة فى سبيل ازدهار العلوم والفنون طوال عدة قرون فلماذا يكون اليوم كذلك ؟ وهل هو يتضمن فى جوهره مبادىء شاذة فى التعليم ؟ أم هل يوجد فى تكوين هذا الدين تعاليم أو وسائل تجافي التعليم ؟ ولنفتح القرآن الذى هو دعامة هذا الدين امام المسلمين ، هل نجد فى كل هذا الكتاب كلمة واحدة لا اقول انها لا تحض على التعليم بل تظهره بشكل غير محبب ؟ كل من اطلع ولو مرة واحدة على القرآن لابد ان يتأثر بهذه الميزة الظاهرة ألا وهى الاتجاه دائما الى عقل الإنسان ، فهو يقول لهم دائما : انظروا الى هذا العمل وادرسوا هذه المعجزة وتفكروا فى هذا المبدأ . اما الآيات التى تنص وتوصى بالعلم فهى كثيرة وانى اكتفى منها بهذين القولين : "ان الله يكرم العلماء" و"ان الله يرتب مخلوقاته حسب ايمانهم وعلمهم" . ونجد فيه ايضا آيات عن بعض العلوم كعلم الفلك وتقول : "وهو الذى جعل لكم النجوم لتهتدوا بها فى ظلمات البر والبحر" ويقول أيضا : "وهو الذى جعل الشمس ضياء والقمر نورا وقدره منازل لتعلموا عدد السنين" .

ان جميع الاحداث التاريخية التى وردت فى القرآن هى بمثابة عظات أو دروس للمؤمنين ، والوصايا التى يعطيها لهم فى جميع صفحاته ، ليتمعنوا عجائب الخلق فى السموات والأرض فى الاشياء والحيوان والإنسان ، وليدرسوا ويدركوا اسرار الولادة وانسجام اعضاء الإنسان ووظائفها وأسرار الموت ، وهذه قطعا اعظم الوثائق التى تفوق علوم الطب والتاريخ والفلك وجميع فروع العلوم التى وضعت للاستعانة بها تبيان مدى منفعتها .

إن احاديث النبى لا تتعلق جميعها بالدين ـ كما يظن البعض عادة ـ ولكنها ليست اقل حسما . وماذا نقول فى رد النبى على اعرابى كان يسأله فى ذات يوم عن معنى الدين فقال : الدين هو العقل" وقال مرة أخرى : "العلم هو المثل الاعلى للمسلم ويجب البحث عنه حتى من أفواه الكافرين" . وهذه الحكمة الجميلة : "اثنان لا مثيل لهما غنى ينفق ماله فى عمل الخير وعالم ينفق حياته فى نشر العلم" وايضا هذه الكلمات التى تعتبر ثناء على العلماء : "العلماء خلفاء الانبياء" وانقل اليكم أيضا قوله : "ابحثوا عن العلم ولو فى الصين" ، "وفاة قبيلة يحزن أقل من وفاة عالم" ، "ان حبر العالم يساوى دم الجندى" ، "العالم له ثواب اكثر سبعين مرة من المؤمن" ، "معرفة كلمة من العلوم ثوابها اكثر من مائة صلاة" ، "ان كلمة حكيمة تكونوا تعلمتوها وعلمتوها

لاخوانكم المسلمين تساوى صلاة عام" ، "الله والملائكة وسكان الأرض والسماوات يباركون الذى يعلم الخير للناس" . لن انتهى إذا حاولت الاسترسال وكما ترون فان القرآن والاحاديث كانت تحث على التعليم ويجب ان نعترف بان هذه دعوة مستجابة لاننا لم نسمع مرة فى تاريخ ديننا الإسلامى ان بينه وبين العلم أى عداء . ومع انه قاسى من النظريات المادية المتطرفة فإنه لم يضطهد اى عالم وسمح لجميع العقائد بالتعايش الى جانبه . وإذا كنت أقارن هذا التسامح بالظلم الذى ساد أوربا وبالجرائم التى ارتكبت ضد العلماء والكتّاب والفلاسفة تحت اسم المسيحية فاظن ان هذه المقارَنة لن تكون الا فى صالح الإسلام .

لقد ذكر علماؤنا فى مؤلفاتهم بان حب العلم فريضة على كل مسلم ، ويروى "فخر الرازى" ان احد العلماء وجد ذات يوم يهوديا يعلم الفلك لأحد المسلمين فسأل اليهودى عما يقوم به فأجابه : انى افسر له آية من كتاب الله ، فسأله وما هى ؟ فأجاب اليهودى انها الآية التى تقول : "أفلم ينظروا الى السماء فوقهم كيف بنيناها وزيناها وما لها من فروج" . واضاف اليهودى : كنت افسر له كيف ان الله رفع السماء وجملها .. فاستحسن العالم ما استمع له واقره .

إن الله يقول : "أو لم تنظروا فى ملكوت السموات

والأرض وما خلق الله من شىء" ولقد قرر علماؤنا وبحق ان هذا القول يشمل جميع العلوم بلا استثناء حتى العلوم التى يطلق عليها العلوم المستترة مثل الشعوذة والسحر التى يجب ان نتعرف عليها دون أن نعتقد فيها .

ولقد ذكرت سابقا ان كلمات النبى لم تكن كلها فى صميم الدين ، ويجب أن نستبعد مقدما الاحاديث البسيطة وتعاليم الاخلاق والامثال أو حكم الفلاسفة التى تحتوى بكل تأكيد على نصائح طيبة ، ولكنها لا تتصل برباط قدسية مثل الآيات التى سبق ذكرها ، كما يجب ان نستبعد أيضا كل ما ليست له صلة بالشرائع ، ويتبقى بعد ذلك الاحاديث القليلة التى تفسر أو تكمل النظم الواردة فى القرآن والتى لم تعتبر كجزء من الدين الا بعد تمحيص دقيق وبعد أن ثبتت مطابقتها لآداب أو روح القرآن الكريم .

وبما أن اقوال النبى ليست كالقرآن ولم تكتب الا بعد وفاته ، فقد نتج عن ذلك بعض احاديث نقلها كل فرد حسب إلهامه وذوقه أو دوافعه ، وترتب على ذلك أن اصبحت حصيلة تلك الاحاديث فى معظمها مجموعة من الاباطيل تتنافى مع العقل . ولما كنت أقول بأن أغلبية تلك الاحاديث لا تمت مطلقا الى الدين فشرعيتها ونصوصها تكون بالتالى مجهولة ، ولكن تولدت عنها طقوس غريبة شاذة وخرافات حمقاء قللت من اعتبار الدين الإسلامى . وفى احد الايام كان أحد اصدقائى يلوم عالما مزعوما

لتكاسله وسأله لماذا لا يقوم بالقاء دروس علنية ؟ فلم يجد هذا العالم ما يبرر به تهاونه إلا قوله : أنني اعمل بحديث للنبى يوصى فيه الجهلاء بالسعى وراء العلم ، وليس على العلم ان يسعى وراء الجهلاء ! الى مثل هذه الحد انحدر بعض مشايخنا الذين يصفون احوال السماء والجنة والنار بتفاصيل دقيقة لدرجة تشعر الإنسان بانهم يعرفون عن هذا كل شيء وهم فى الواقع يجهلون كل شيء على الأرض .

وهذا ليس بغريب طالما انهم لا ينظرون للعلم الآلهى على انه يكلل جميع العلوم ، إن هؤلاء الرجال الذين ليست لديهم ولو معلومات أولية مثل تلاميذ المدارس الابتدائية ولا يهتمون بمواصلة وتوسيع معلوماتهم . ولذلك فانى اعتبر مثل هؤلاء المشايخ كتبا ناطقة وأنهم فقدوا من زمن بعيد القدرة على التعقل ، وهم قوم جهلاء لهم صفاقة الادعاء بفهم وتفسير الفلسفة الدينية ! ويلقبون انفسهم بحراس أعمال النبى ! ويدعون بأنهم يسهرون على الدين وعلى طهارته وعلى تطبيقه .

وصدقنى أيها الدوق بان هؤلاء المشعوذين هم الذين قضوا على العقول ووقفوا فى طريق الاجتهاد ونشروا التعاليم الكاذبة وابتدعوا الألاعيب لكى يتهربوا من واجباتهم الدينية . والبعض منهم فسر القرآن بطريقة غير معقولة ، ولذلك فليس من العدل ولا من الحق القول بأن

اعمالهم تنتسب أو تكون جزءا من الدين . ولنفرض أن أحد الجهلاء فكر فى تفسير "قانون نابوليون" وبعد سنوات من الجهد والبحث تمكن من اصدار عشرات المجلدات ، بكل تأكيد يكون قد كتب عن كل المواضيع ماعدا القانون ، فهل يقال بعد ذلك أن "قانون نابوليون" يعتبر عملا سيئا ؟ قطعا لا .. انما التفسير هو السىء .. ونفس الشىء بالنسبة للذين فسروا القرآن فقد ضللوا بعض ذوى العقول الضعيفة ـ دون ان يمسوا جوهر الدين ـ بزعم ان ليس لإنسان الحق فى الكلام عنه فى حين ان كل الناس لهم هذا الحق .

وهل لا يوجد نفس العيب فى أوربا ؟ ألا يوجد فى كل مكان مشعوذون ، يتسترون تحت اسم الدين ليملأوا جيوبهم على حساب ذوى العقول البريئة الذين يتبعونهم ؟ وهل أنا بحاجة الى تذكيركم بأن الشعب الفرنسى قد أصبح ألعوبة بين أيدى بعض القساوسة الذين يحدثونه عن معجزات "لورد" والعذراء مريم وبذلك يقومون بصفقات ضخمة ، يستغلون فيها سذاجة الضعفاء بألف حيلة ؟ أما عندنا فمن حسن الحظ ان هؤلاء المشايخ ليس لديهم المقدرة مثل اخوانهم فى أوربا ، إذ ليس لديهم جمعية لها نظام ودرجات كنسية أو مجمع مقدس ولا يمكنهم ان يحرموا المؤمنين حتى الصلاة تقام بدون وساطة هؤلاء المشايخ الذين لا يتدخلون فى اى مناسبة فى حياتنا لأن كل شىء من أول

الزواج حتى الممات يتم بعيدا عنهم ، وبذلك لا يوجد عندنا مسألة دينية تمنعنا من السير فى الحياة ولا يوجد ما يدعو لصراخنا بأن "رجال الكهنوت هم أعداؤنا" لانه لا يوجد عندنا شىء من ذلك . اما عن الوسوسة أو الخرافات الدينية التى هى ليست من الدين فى شىء .. فإنها ناتجة عن الجهل وستتلاشى تدريجيا مع نشر التعليم وتقدمه . وهو يتزايد بطريقة مدهشة تجعل لنا ثقة كبيرة فى المستقبل .

واننى لأقرر بان الاصلاح يفرض نفسه ، ويجب ان نعطى الذين يتفرغون للدراسة اللاهوتية تعليما عقليا لكى يتمكنوا بالعلم من انتزاع العقائد السيئة من افكار بعض المسلمين ، تلك العقائد التى تهدد بانهيار الدين ، وليبينوا للناس طريق العودة الى البساطة المحببة فى قواعد الإسلام الخمسة . وهؤلاء وحدهم يمكن نشر الإسلام فى جميع بقاع العالم وهم وحدهم الذين يمكنهم انقاذ الدين من نكبة محققة .

أنا إنسان ابعد ما يكون عن التعصب ولكنى اعتقد بان الإسلام سيكون اعظم علم يمكنه ان يجمع فى يوم ما الإنسانية جمعاء تحت عقيدة واحدة وببساطته وبخلو قواعده من التصوف وباخلاقياته الفعالة وبسهولته المشهودة وبما عرف عنه من تسامح كبير ، يستطيع ان يكون المرشح على ما اعتقد ليقوم بالدور الاول فى إيجاد

دين عالمى وذلك هو الأمل الذى يصبو إليه القرآن الذى سيتحقق فى وقت ما . وهو حقيقة دين طبيعي فى شكله البسيط الذى يرضى الغالبية العظمى من البشر التى برغم كل شىء لا تستطيع ان تحيا بدون تخيلات جميلة فى رأسها .

على اى دليل اذن يستند الدوق داركور عندما يقرر فى كتابه مسألة عدم اقتران ديننا بالعلم ؟ ولقد رأينا ان القرآن والنبى يحثون الناس على البحث والدرس ، وأن هذا الدين بالذات اخرج للناس منذ ظهوره اعظم العلماء الذين احتلوا مكانة مرموقة فى العالم وكانوا يعتبرون حجة فى علم اللاهوت (وهذه على ما اعتقد ميزة أختص بها الإسلام) وبصرف النظر عن هذه الحقائق فانى اعود وأتساءل أين هى أدلة الدوق داركور على ما يقول ؟ هل هى القصة الخرافية عن حريق مكتبة الإسكندرية بأمر من عمر ؟ ان المؤرخين الأوربيين الذين يعول عليهم قد هدموا تلك الخرافة منذ زمن بعيد .. ومن الذى يجهل اليوم أن تلك المكتبة المشهورة قد احرقها يوليوس قيصر .. واعيد بناؤها ثم هدمت مرة ثانية بايدى نفر من المتعصبين فى ذلك العصر ولم يكتفوا باحراق المكتبة بل ارتكبوا الآف التخريب فى آثار مصر القديمة . وهذه التهمة التى حاولوا نسبتها الى أمير مسلم هى من افعال مسيحى او يهودى عدو للإسلام ، اراد بنشرها ان يقلل

من شأنه ، انه اتهام باطل يدحضه كل تاريخ عمر الذى يبرئه منها كل البراءة .

اظن اننى قد بينت فى وضوح ان الدين الإسلامى ليس له أى شأن فى الحالة المتأخرة التى توجد عليها مصر أو العالم الإسلامى بوجه عام . وهذه الحالة تفسر الاسباب المؤكدة التى اثرت على الشرق كله بدون تمييز دينى ، واظن ان الحضارة القديمة كانت لها مثل هذا الطابع المؤقت ؛ وبما انها كانت لا تستند على وسائل علمية فقد كانت تولد بانتصار وتموت بهزيمة . وكذلك الحرب فقد كانت تعتبر من العاب القوى الجسمانية ، الفوز فيها كان للأقوى ولما كان الاكثر وحشية هو الحائز لتلك الصفات فقد كان الحظ يبتسم له دائما ، ولكن عندما تنتهى المعركة بالفوز كانوا يستسلمون بسهولة للمدنية وينعمون بنشوة الانتصار ثم يستيقظون ذات صباح على حافة الانحدار !

أما طريق الخلاص فقد كان بأن يأخذ شعب همجى آخر مكانهم بكل سهولة .. وهكذا كانت تلد الشعوب ثم تنمو وتموت مثل جميع المخلوقات الحية التى تتكون منها .. وتلك ايضا هى قصة الحضارة الشرقية لم يحفظها شىء ضد القوى الوحشية . كان المسلمون يمارسون العلوم والفنون فى صورة بدائية ، أما الافكار الفلسفية غير المعقولة وادلة وجود الذات الآلهية فقد

استهوت معظم العقول . والكيميائيات والاحكام الفلكية التى ظهرت على شكل علوم والتجارة والصناعة التى كانت لا تزال فى المهد كل هذه لم تكن قد وجدت طريقها بعد ، اما السياسة فقد كانت ابعد ما تكون عن العلوم السياسية التى تدرس الآن .

بمثل تلك الاحوال لا يمكن لحضارة ما ان يكتب لها الاستمرار إذ كان ينقصها الاساس المتين وبكل اسف فالشرق هو الذى بدأ بتلك الحضارة وقت ان كانت اوربا تحتل المرتبة الاخيرة فيها ، ولكنها هى التى استفادت من تجارب الشرق الطويلة المؤلمة ، وبعد ان تحسست الطريق لقرون عديدة انتهت باكتشافها الطريق السليم وتمكنت من جعل العلم اساسا لتكوينها ، وهذا ما أعطى للحضارة الأوربية طابع الاستمرار بل اقول طابعا غير قابل للنكوص .

وعلى ما أظن فان الحضارة الحديثة سوف تدوم فى أوربا . وبكل تأكيد إذا كانت الشعوب يمكن ان تنقرض فحضارتهم هى الباقية ، واظن ايضا بأن حياة الشعوب المؤسسة بتلك الطريقة تجعلها فى مأمن من الحوادث اكثر من ذى قبل وان كان هذا يبدو مستبعدا امام أوربا المشحونة بالسلاح فى كل مكان . ولكن فى الحقيقة سيكون الفضل للعلم الذى يجب الاعتماد عليه فى المحافظة على السلام .

ونريد ان نهنيء اوربا بخطها هذا الذى لعبت فيه الصدفة دورا كبيراً ، ولكنا نرجوها الا تنظر الينا بازدراء ولتتذكر قليلا بان الشرق كان أول صانع لحضارتها وانه هو الذى كونها ونماها واورثها هذه الثروة الثمينة التى تتمتع بها اليوم ، وان جميع الافكار الفلسفية والعلمية والدينية لم يتفق جمعها الا من الشرق .

---

(١) حرمان المؤمنين معناه : منعهم من التقدم للمذبح واخذ المناولة ، وهى عبارة عن جسد المسيح فى صورة قربان يمثل الجسد ونبيذ يمثل الدم .

يلاحظ الدوق داركور فى كتابه وفى الباب الذى يتكلم فيه عن هذا الموضوع نقص علوم الآداب فى مصر ، وانى اوافقه على هذا الرأى ، فيما عدا عشرون جريدة أو مجلة تصدر فيها بعض مواضيع أدبية ، والانتاج الأدبى لم يلمع فعلا لعدم وجود امكانيات اكثر من ذلك .

وأبرز ما فى علم الأدب القصة والمسرح وهما يكاد لا يكون لهما وجود تقريبا ، وانى اقول تقريبا لانه من وقت لاخر تصدر ترجمة لقصة فرنسية أو مسرحية مؤلفة بعيدة عن كل قواعد الفن . وتلك المسرحيات السيئة تقوم بتقديمها فرقتان عربيتان تضمان بعض ممثلين قادرين ، وبرغم ذلك فان المشاهد التى تقدم كانت تثير حماسة المشاهدين الكثيرين الذين كانوا يرحبون بكل ما يقدم لهم .

ولكن هذا بكل صراحة لا يسمى "أدب" ، إذ ان هذا يتطلب وجود اساتذة بنشاطهم وبذكائهم او على الاقل باجتهادهم ان يردوا الى الأدب مكانته السابقة التى كانت له فى المجتمعات الإسلامية مع ادخال بعض التعديلات التى تناسب الظروف الحاضرة لكى تطابق العادات الحديثة .

ولما كان الغذاء الروحى ضرورياً فقد لجأ المصريون الى الأدب القديم الذى يوجد فيه آثار طيبة وخصوصا فى الأدب الاجنبى ، ويمكننى ان اخص الأدب الفرنسى بالذات لأن اللغة الفرنسية هى اكثر اللغات انتشارا ولذلك فان المؤلفين الفرنسيين لهم بيننا قراء كثيرون ، واننى اعرف عددا كبيرا من المصريين لهم إلمام بالحركة الأدبية الفرنسية اكثر من كثير من الفرنسيين انفسهم .

اما عن العلوم فان الدوق يعترف بانها تحتل فى حياتنا مكانا كبيرا واصبحت لها قيمة منذ نصف قرن . وقد لاحظ ان الطلبة الذين يلتحقون بمدرسة الفنون والصنائع قد اكتسبوا مهارة فى الاشغال اليدوية تضارع مهارة العمال الأوربيين ، ولقد رأى بنفسه بعض انتاج تلك المصانع وقد يكون موضع فخر لأى مصنع فرنسى . وقال كذلك عن المدرسة الحربية : "ان التعليم المقتبس عن المناهج الفرنسية كان على مستوى عال وان المدرسين الذين تعرف عليهم كانوا يتحدثون الفرنسية بطلاقة . وظهروا بمظهر الرجال الاذكياء الذين لا تنقصهم الثقافة" . كما قال ايضا : "ان المدرسة التوفيقية التى كانت تحت إدارة شاب فرنسى نشط ، يقبل على عمله بجد وعزيمة وبذلك أحرز نجاحا ملحوظا ، وهذا حكمنا على تلك المدرسة من مشاهداتنا" . وانى اضيف الى ذلك أنه كان يمكنه ملاحظة نفس النجاح إذا كان قد قام بزيارة للمدرسة الخديوية أو مدرسة الطب أو مدرسة الحقوق فى القاهرة

التى بفضل جهود السيد "تستو" العلمية والتعاون الوثيق بينه وبين الاساتذة اصبحت اليوم فى حالة مرضية للغاية ، ومما يساعدنى ان لى اصدقاء من بين هؤلاء الاساتذة استمع منهم دائما الى ثناء لا ينقطع على ذكاء الطلبة ومزاياهم الخلقية .

ان الدوق داركور كان يمكن ان يغير رأيه فى الدين الإسلامى لو قام بزيارة لمدرسة دار العلوم التى أسسها علٰى باشا مبارك منذ حوالى عشرين سنة خصيصا لتعليم الذين يتخرجون فى الأزهر ، وهؤلاء المشايخ الشبان بدأوا يأخذون نصيبهم من التعليم اللاهوتى والأدبى فى تلك الجامعة العلمية ، وهم يجدون فيها تربية ثقافية مثل تلك التى توجد فى إحسن جامعات أوربا . وكل ما يسمى بالعلوم البحتة مثل الرياضة والهندسة والطبيعة والكيمياء وعلم الفلك إلخ .. يقوم بتدريسه صفوة من الاساتذة ذوى المكانة ، والتاريخ والجغرافيا واللغات الاجنبية ايضا لم يهمل شأنها .

وانه من العجيب حقا ان تجد هؤلاء المشايخ الافاضل ـ ذى الجبب والعمم ـ لهم معرفة صحيحة بكل اسرار الكيمياء العميقة ويمكنهم ان يتغلبوا على جميع المسائل الصعبة فى علم الجبر ، والبعض منهم يرى ان هذا القسط من التعليم ليس بكافٍ فيسافر الى اوربا لاتمام دراسته ، ان هذا النجاح الذى احرزته تلك المدرسة يعتبر احتجاجاً صريحاً موجهاً لاعداء الدين

الإسلامى الذين يدعون بان المسلم لا يقدر العلوم الدنيوية .

وامام هذا النجاح اذا ضاعفت الحكومة عدد ألتلاميذ فى تلك المدرسة بحيث تقبل جميع الطلبات التى تقدم للالتحاق بها ، وإذا كانت تنتفع ايضا من تلك التجربة الناجحة فتقوم باعداد منهج كامل لدراسة مستوفاة مختارة للجامعة الأزهرية ألا يضاعف هذا من نسبة النجاح[1] .

ماذا نستخلص من كل هذا ؟ ان مصر منذ خمسين عاما مقبلة على الثقافة ، ولقد انتهى الامر الى ظهور عدد كبير من الرجال الذين بدراساتهم التى قاموا بها فى المعاهد أو التى استكملوها بأنفسهم فيما بعد اصبحوا لا تنقصهم القيمة الثقافية ولا المعرفة الصحيحة . وانى أؤكد انهم اصبحوا يتساوون فى المقدرة مع زملائهم الأوربيين ، الذين يوجد من بينهم بعض المتفوقين . ولكن هذا لا يعنى شيئا .. لاننى اظن ان من بين الاخصائيين المصريين يوجد أيضا من يفوق اقرانه من الأوربيين . لا اريد ان احدد اسماء ولكنى أؤكد ان من بين اطبائنا ومهندسينا ومن أهل الفقه يوجد عدد كبير يتمتع بمقدرة علمية عظيمة وهم موضع تقدير من الأوربيين الذين لا يجدون فى ذلك اية غضاضة وانى مقتنع بصدق تقديرهم .

وكيف إذاً يؤكد الدوق داركور فى كتابه بان جميع الأوربيين الذين يعيشون فى مصر يتفقون على القول بأن جميع المصريين ليست لهم كفاءة ؟ ومن هم هؤلاء الأوربيون ؟ وهل هم يعرفون مصر حقيقة ؟ يستطيع إنسان ما ان يقيم فى بلد ما ، عشرين سنة ومع ذلك يظل يجهل كل شىء عنها . وأنا اعرف كثيرا من الفرنسيين حضروا الى مصر وبعد ان اقاموا بها عشر سنوات لم يتمكنوا من معرفة كلمة عربية واحدة ولم تكن لهم علاقة مطلقا بأى مصرى . كما اعرف ايضا كثيرا من اخوانى المواطنين مكثوا فى فرنسا مدة تتراوح مابين خمس سنوات وست سنوات دون ان يتعرفوا على حقيقة فرنسا . فهل يمكن بمثل تلك السهولة ان يحكم على حقيقة حال شعب ما ؟ ولماذا لا يكون الدوق داركور قد تعامل مع اشخاص مغرضين ليست لهم دراية بظروف بلادنا واصدروا حكمهم علينا بمنتهى البساطة ؟ ولماذا لا يكون هو ايضا ضحية لمثل هذا التضليل ؟

وبوجه عام فالمصريون ليست لهم سوى علاقات بسيطة بالأوربيين وقد لاحظت هذا من الاسئلة التى توجه الىّ من وقت لآخر من بعض الأوربيين الذين يجهلون الكثير من عاداتنا وليست لهم معرفة برجالنا . لا شىء مما يمس مشاعرنا يهتمون به ، وهم يحضرون الينا ومعهم عنا افكار غريبة مستمدة من اقوال كتّاب غير جادين وهم يحفظون تلك الافكار ولا يحاولون تمحيصها ثم ينقلونها

بدورهم للسواح الذين يطلبون منهم بعض المعلومات عنا .

ولكن .. فيما عدا هذه الفئة التى تتكون منها اكثرية جماعة المستعمرين الاجانب ، فانى اقول عن ثقة ، بان الأوربيين الذين يتكلمون لغتنا والذين تربطهم علاقات بمواطنينا ، أو الذين أتيحت لهم الفرصة ليشاهدوا رجالنا اثناء العمل ، لهم فينا اراء تختلف كل الاختلاف . ويوجد من بينهم عدد كبير آخر قد كتب عن مصر والمسلمين صفحات مليئة بالحقائق والمستندات ، وأنى اعرف الكثير من الاجانب قد حكموا حكما قاسيا على كتاب الدوق داركور . انى اعلم ان الاجنبى الذى لا يعرف لغة بلد ما سيضطر لكى يكتب مشاهداته الى الاستشهاد بالسكان ، ولكن هذا وضع غير سليم ، لانه يجب ان يكتب ما يعرفه شخصيا وفى حالة عدم وصوله الى المعرفة فلا يوجد من يضطره الى الكتابة . واظن ان هذا هو واجب الضمير الإنسانى . اننا نرى يوميا المشاهد التى تحت أعيننا يصورها الإنسان بدافع الشر في نفسه بصورة مشوهة غير طبيعية بلا أى داع لذلك ، ونرى اشخاصا يتلذذون بالكذب ، وآخرين لا يمكنهم التحدث بدون مبالغة ، والبعض الآخر يتمتع بخيال واسع وجميع هؤلاء يحلو لهم ان يجسموا الحوادث التافهة ويضيفوا عليها اشياء بحيث تصبح شيئا آخر عما كانت عليه .

وهل تريدون من سائح يكون قد قام برحلة قصيرة ومكث بضعة أشهر فى بلد ما ، أن يلم الماما كافيا بجميع النواحي ويحكم على الاشياء والاشخاص ويتنبىء بمستقبل ذلك البلد ؟! ان هذا ليس من التأريخ فى شيء ولكن بمثل هذا الاسلوب بنى الدوق داركور آراءه عن عدم كفاية المصريين مستندا الى مزاعم بعض الاشخاص الذين تعرف عليهم بطريق الصدفة فى حفلة عشاء أو فى نزهة ما .

وكيف إذاً .. ظهر هؤلاء الاطباء المحترمون وهؤلاء المهندسون المشهورون الذين نفذوا وينفذون حتى الآن مشروعات كبيرة ، وهؤلاء القضاة المستقلون الذين ردوا للعدالة صولتها ، وباختصار كيف وجد كل هذا الشباب الذى يفيض بالحماسة والعاطفة والأمل ، والذين نقابلهم فى كل مكان وبين كافة الطبقات فى المجتمع كل هؤلاء عديمو الكفاية لانه يحلو لبعض الذين تعرف عليهم الدوق ان يصفوهم بذلك ؟ ان هؤلاء الاشخاص الذين نقلوا اليه تلك المعلومات ابعد الناس عن الاتفاق فيما بينهم على تفسير لاسباب الانحطاط بين المصريين .. فالبعض يدعى بان لديهم قوة الذاكرة ولكن ينقصهم الذكاء ، والبعض يؤكد بأن ليس لديهم المقدرة على هضم ما يتلقفوه ، وهناك من يقول بأن طبيعة المصريين الهمجية ترتد اليهم دائما ، وبعضهم يقول بأن هذا النقص غريزى له اسباب مبهمة إلخ .. حقيقة امر يدعو الى الدهشة هذا

الميل الذى يبدو عند بعض الأوربيين للاقلال من شأننا بكل الوسائل واننى مندهش لانهم لم يضيفوا الى كل ماقالوا بأننا نحيا بلا روح !

إن العيب الاساسى فى كل تلك الملاحظات أنها ترتكز غالبا على واقعة معينة . وإذا فرضنا كما تخيلوا بأن المصرى ليست لديه قوة الابتكار فيجب ان نعترف بأن الأوربى كذلك إلى حد ما ، وهو يميل بطبيعته الى خلق قوانين ووضع قواعد تكون فى اغلب الاحيان مستندة الى رمال متحركة . لنفترض ان احد الأوربيين قام بعمل ما مع مهندس مصرى غير متمكن تماما من عمله ـ وهذه حالة نراها فى كل مكان فى أوربا كما نراها فى مصر ـ ولكن هذا الأوربى سيخلص من تلك الحالة الفردية الى أن جميع المهندسين المصريين غير الكفء ، ولم يفكر لحظة فى أن بجانب هذا الغير كفء يمكن ان يجد مهندسين ممتازين . سوف يقول الأوربى بلهجة قاطعة لا .. ان المهندسين المصريين غير اكفاء لقد خبرتهم بنفسى اثناء العمل .

كذلك فى كل مكان ، هل كل الذين يتعلمون علماً ما أو فنا ما يكتسبون فيه كفاءة حقيقية ؟ وكذلك فى أوربا ألا يوجد محامون لا يجدون قضايا واطباء لا يجدون مريضا ومهندسون بين بين ؟ وفى جميع انحاء العالم الا تشكل صفوة الناس اقلهم عددا ؟ لكنهم سيتساءلون إذا كان لديكم علماء حقا فلماذا لم يقوموا بأى اختراع حتى

الآن ؟ الجواب بسيط : انه من المستحيل على شعب بدأ تعليمه منذ خمسين عاما فقط ان ينتج مخترعين .. ان هذا تماما كمن يطلب من طفل عمره ثلاث سنوات ان يتسلق الهرم الأكبر ! ان الاختراع عادة يتماشى مع حالة التعليم وبالاخص مع التجارب التى خطت خطوات تقدمية ، ويتولد ايضا عن مجموعة من الابحاث هى خلاصة افكار اجيال متعددة ، وهو اكليل من الغار لاعمال قام بها عديد من العلماء . انه مثل الثروة الكبيرة التى تحتاج فى تكوينها الى اكثر من ميراث .

---

(١) ولن استمع الى من يقول لى بأن علماءنا يرفضون دراسة العلوم الدنيوية ، وكثير من قدامى أهل العلم من المسلمين ، ممن وصلتنا مؤلفاتهم وكانوا من المتعمقين فى العلوم الإنسانية المعروفة فى وقتهم كلهم تلقوا دراساتهم فى هذا الأزهر نفسه ، كذلك فان دروس الرياضة والتاريخ التى ادخلت على المنهج الجديد ، تجد منهم اليوم اقبالا شديدا .

تعقيب

بقلم : أحمد عباس صالح

ربما كان كتاب « تحرير المرأة » ثم كتاب « المرأة الجديدة » أكثر الكتب التى ظهرت فى المائة وخمسين سنة الماضية حظا . لقد استقبل الكتابان إبان صدورهما ١٨٩٩ ـ ١٩٠٠ بعاصفة من الاحتجاج والاتهامات البالغة الفظاظة ، ومع ذلك لم تكد تمضى سنوات حتى قامت حركة نسائية قوية فى مصر وكان كتاب « تحرير المرأة » هو البيان الثورى الذى أعلنته ، وكانت أولى الاشارات لذلك هى رفع الحجاب الذى قامت به هدى شعراوى وصاحباتها متحديات كل « الكبار » الذين هاجموا قاسم أمين .

وليس هناك كتاب تعرض للهجوم مثل كتاب « تحرير المرأة » منذ ظهور « تخليص الابريز » لرفاعة الطهطاوى حتى « فى الشعر الجاهلى » لطه حسين .

ومع أن أكثر الهجوم على الكتاب كان يدور حول « التغريب » وتقليد الأجانب بل وبمؤامرة صليبية منهم ،

فإن عملية رفع الحجاب حدثت فى مواجهة الاحتلال البريطانى ، وكنوع من خروج المرأة المصرية للمشاركة فى إجلاء الجنود وهكذا جاء رفع الحجاب رمزا للحرية التى ينشدها الشعب المصرى .

وتأكيدا للفكرة الجوهرية التى أثارها قاسم أمين وهى أن حرية المجتمع من شأنها أن تنعكس على حرية المرأة وكرامتها . وأن الحكم الاستبدادى الذى يسود مجتمعا ماينعكس على المرأة ويخلق كل الهوان الذى تقاسى منه .

والواقع أن الكتاب - كُتب فى لحظة من لحظات الابتهاج بالحرية حيث كانت الطبقة الوسطى المصرية تشعر لأول مرة بالحرية . وكانت هناك مسيرة متعثرة منذ أول مشاركة دستورية حقيقية سنة ١٨٦٦ أيام إسماعيل إلى قيام الثورة العرابية لانتزاع حق المصريين فى المشاركة فى السلطة وفى تحريرهم من الاستبداد الخديو .

ولاشك فى أن هناك نوعا من سوء الحظ التاريخى، أصاب حركة الطبقة الوسطى المصرية أيام الثورة العرابية فقد كانت المنطقة كلها محل تنازع الأتراك والامبراطويات الجديدة ، وكانت مصر بصفة خاصة

البديل القوى للدولة العثمانية منذ قيام محمد على . وكان من الضرورى وفقا للمصالح العليا للدول الكبرى ضرب محمد على وأخيرا السيطرة على مصر وخاصة بعد حفر قناة السويس باعتبارها الطريق إلى الهند ، جوهرة التاج البريطانى .

كانت الطبقة الوسطى المصرية قد تكونت منذ حكم محمد على واتسع دورها ، وفى سبعينات القرن التاسع عشر أصبح لها وجود بارز وأثر ملموس فى كل أشكال الحياة . كانت الملكية الزراعية قد تغيرت الى حد كبير لصالح الملاك المصريين وكانت وظائف كثيرة قد جرى تمصيرها . وكانت الثقافة المدنية ـ بحكم حركة التصنيع وبناء الجيوش ـ قد شملت قطاعات كثيرة من السكان على حساب الثقافة الدينية الخالصة ، وجرت الأقلام بالحديث عن طبيعة العلاقة بين الحاكم والشعب . وعن نظرية جديدة للمعرفة تقوم على العقل والمختبر ، وكان حكم محمد على الاستبدادى قد نشط الرغبة فى الحرية ، ولم يستطع خلفاؤه أن يدركوا المتغيرات التى طرأت على المجتمع وأوغلوا فى ممارسة الاستبداد حتى كان الانفجار العنيف الذى بدا فى الثورة العرابية وكان عماده الأساسى هو الحرية .

وهناك الكثير الذى يمكن أن يقال فى تفاصيل الثورة العرابية وسبب فشلها ، إلا أن المشاعر الناتجة عن

التطورات التى لحقت بالمجتمع المصرى لايمكن إلغاؤها بمجرد الهزيمة العسكرية .

والثورات هى حصيلة تراكم خبرات وثقافات ومطامح معينة ، ولهذا حتى عندما تفشل تحتاج إلى وقت طويل كى تتبخر فيه وتختفى المشاعر والأفكار التى أفرزت الثورة ، وكان من الصعب على جيش الاحتلال البريطانى أن يستأصل تلك الآثار من نفوس النخب الكبرى التى كانت عماد الثورة العرابية وركيزتها .

وكان الفكر السائد هو فكر الحرية والخصومة الأصلية محتدمة بين السلطة الاستبدادية التى كانت ممثلة فى الخديو ونظامه ، وبين قيادات الطبقة الوسطى الجديدة من المتعلمين والمثقفين الذين قادوا عمليات التغيير الكبرى فى الصناعة وفى الزراعة وفى التخصصات العلميه المختلفة .

وعندما تولى كرومر مسئولية الحكم الفعلى فى مصر عمد الى تمصير الوظائف التركية والشركسية ، واتجه إلى الطبقة الوسطى المصرية ، واستعان بها فى عمليات إصلاح كثيرة ، واستطاع أن يقيم صداقة مع الشيخ محمد عبده وتلاميذه الذين كانوا يشكلون القيادات الفكرية للثورة العرابية ، والذين كانوا على عداء سافر للسلطة الخديوية .

وهذه النقطة الحساسة فى حاجة إلى مراجعة علمية دقيقة بعيدة عن العواطف . ذلك أن عداء ورثة الثورة العرابية للخديو كان شديدا وكان الشيخ محمد عبده يقدح فى الحكم التركى منذ محمد على حتى آخر سلالته ، مرورا بتوفيق وعباس حلمى . وكانت هناك كراهية شديدة للنظام الاستبدادى السابق ، حيث كان الخديو مطلق السلطة ، يأمر بالتصفية الجسدية أو مُصادرة الأموال أو النفى دون رادع تقريبا ، وكان الحكم يستند إلى صفوة من الأتراك والأجانب يقومون سدا بين السلطة والجماهير .

وفى ظل هذا الحكم شهد المثقفون المصريون ألوانا من الاضطهاد ، ليس أشدها قسوة النفى أو مصادرة الأموال ، وهناك اثنان يضرب بهما المثل من قيادات المثقفين المصريين على أشكال الاضطهاد التى يمكن أن يتعرض لها الانسان فى ظل حكومات الاستبداد الشرقى هما رفاعة الطهطاوى وعلى مبارك .

ومن الناحية الأخرى كانت عملية تصفية الامبراطورية العثمانية التى تقوم بها بريطانيا وفرنسا لاتجد معارضة من الطبقة الوسطى المصرية فحركة الصراع منذ ستينات القرن التاسع عشر حتى الاحتلال ، كانت بين السلطة الخديوية وبين الطبقة الوسطى ، وكانت ذكريات

الحكم العثمانى ، ثم استبداد محمد على وخلفائه ماثلة فى ذهن قيادات هذه الطبقة ومؤيديها ، ولذلك لم تكن هناك صعوبة كبيرة فى ترضية هذه الطبقة واشراكها فى السلطة على حساب السلطة الخديوية واتباعها من الاتراك والشراكسة والأرمن .

وهذا الموقف يشبه موقف التحالفات العربية التى قامت بين الثوار العرب والبريطانيين إبان الحرب العالمية الأولى حيث حارب جزء كبير منهم ضد الأتراك .

ومع ذلك فإن الطبقة الوسطى المصرية كانت تقف متحفزة للأجانب ، وبصفة خاصة الانجليز والفرنسيين الذين بدأ تدخلهم فى الحياة المصرية قبل الاحتلال بعقدين على الأقل عن طريق الديون التى كبلوا بها الخديو إسماعيل حيث فرضوا وجودا دائما لوزيرين فى كل وزارة مصرية بحجة رعاية الديون .

التاريخ المصرى الحديث معقد وشديد التركيب ، والأفكار والعواطف موزعة ومتناقضة ومتغيرة بمعدلات سريعة جدا بحيث لاينفع فيها الاختزال والتبسيط .

وعندما نجد مشاعر الابتهاج بالحرية عند رجل مثل قاسم أمين علينا أن نتأمل الوضع شيئا ما ، فقد ظل الرجل فى فرنسا أثناء الصدام بين الثورة العرابية

والخديو ثم بين الثورة وجيش الاحتلال . لقد سافر فى سنة ١٨٨١ ولم يعد إلى مصر إلا فى سنة ١٨٨٥ وكان قبل سفره قد اشتغل فى مكتب المحاماة الذى يديره مصطفى فهمي الذى أصبح فيما بعد رئيسا شبه دائم للوزراء بعد الاحتلال ، وهو نفسه صهر سعد زغلول ، وكان الرجل معاديا معاداة صريحة للخديو ، وكان يرى الاحتلال مرحلة مؤقتة وأن شيئا من الاصلاح من الممكن أن يتم فى ظله بما هو أفضل من الاستبداد الخديو كثيرا .. ويبدو هذا واضحا من استقراء مذكرات سعد زغلول والعبارات التى ذكرها فى الحديث عن رئيس الوزراء .

ومن حيث الحريات الفردية أبرز الاحتلال اعتماده على القانون ، وعلى الرغم من السلطات الواسعة التى كان يتمتع بها المندوب السامى البريطانى ، فإنه كان محكوما بقواعد وقانون ، ولم تبلغ سلطته درجة التصفية الجسدية أو مصادرة الأموال . وكان المثقفون المصريون يلاحظون أن الحاكم البريطانى يراقب من حكومته المركزية ومن مجلسها النيابى وصحافتها ، وربما شعروا بحريتهم الشخصية بدرجة أفضل كثيرا مما كانت عليه أيام انفراد الاستبداد الخديوى بالسلطة .

ولكن ، وإلى جانب ذلك لم يستسلم هؤلاء المثقفون

للسلطة الأجنبية ، وكانوا يقاومون التسلط الاستعمارى وعلى الرغم من الصداقة التى كانت تربط سعد زغلول بكرومر فإنه كان دائم الصراع ضد الرغبات البريطانية المتجاوزة عن حقوق المصريين وكرامتهم ، وكان المستشار دنلوب نموذجا لهذا الصراع الذى لم يهدأ حتى قامت ثورة ١٩١٩ .

كان لدى المصريين إحساس بالحرية ، وكانوا يعيشونها إلى حد كبير خاصة فى فترة ماقبل الحرب العالمية الأولى ، وكانوا يعتقدون أنهم أهل للحرية وللتقدم ، وكان معسكر الاصلاح الذى يضم قاسم أمين يعمل من أجل إصلاح التعليم ومن أجل الدستور والحريات ، وكانت حرية المرأة من أهم وسائل الاصلاح التى عول عليها هذا المعسكر ، وكتابات قاسم أمين فى « تحرير المرأة » و « المرأة الجديدة » تعتقد أن تحرير المرأة هو الخطوة الاصلاحية الكبرى لأن هذا التحرير يتحقق بعدة أشياء ، أهمها استرداد المرأة لاحساسها بالقيمة وبحريتها المطلقة وتربيتها وتعليمها ورفع الحجاب عنها إذ إن هذا الحجاب ليس مجرد شىء مادى بل يضرب إلى عمق الاحساس بالسجن والقيد .

وكان قاسم أمين ـ مثله مثل زملائه ـ يفتخر بمصريته فى مواجهة الأجانب ، ويدافع عن الهوية المصرية

والثقافية العربية والاسلامية إلى درجة التعصب والمغالطة أحيانا ، لكنه فى أحيان أخرى وعندما يواجه شعبه يهاجم كل ما ورثه الشعب من عادات متخلفة وثقافة متدهورة بنفس الحماسة التى يرد بها على منتقدى الشعب المصرى من الأجانب .

ولذلك أوقع قاسم أمين مؤرخيه فى حيرة ، فقد أمرضه كتاب لرجل فرنسى يدعى داركور هاجم فيه المصريين ووصفهم بأسوأ الأوصاف .. عندما قرأه قاسم أمين سقط مريضا لمدة أسبوعين .. ولم يجد وسيلة للخروج من حالة الاحباط التى انتابته إلا أن يرد فى كتاب على هذا الرجل ، وكتب كتابه « المصريون » يدافع فيه عنهم بما فى ذلك الدفاع عن نظام الزواج والحجاب وغير هذا من القضايا التى تصدى لمهاجمتها بعد ذلك .

وقد مرت خمس سنوات بين كتابته كتاب « المصريين » وبين كتاب « تحرير المرأة » ثم مضى عام آخر ليظهر كتاب « المرأة الجديدة » .

فى الكتاب الأول والذى كتبه باللغة الفرنسية كان يدافع عن هويته الحضارية باعتباره مصريا ومسلما ومن الطبيعى أن يبرر كل عيب ويدافع عن كل خطأ .. أما حين ينشد الاصلاح ـ وبعيدا عن عاطفة الغضب التى انتابته ـ فالأمر يختلف ويصبح عليه أن ينظر إلى المشاكل بصورة

علمية وموضوعية لكى تتبين له سبل الاصلاح ويبدو مجتمعه بالصورة التى يتمناها .

وهذا أمر طبيعى يدركه فى نفسه كل كاتب يمر بمثل هذه الظروف . ومن المضحك أن يفسر ذلك بأن كتاب « تحرير المرأة » ليس من وضعه كله كما ذهب إلى ذلك الخصوم المعاصرون له الذين أرادوا أن يجروا فى المعركة الشيخ محمد عبده ، وكان أغلب هؤلاء الناقدين من حزب الخديو ومن غلاة المحافظين ومن اعداء فكر محمد عبده فأرادوا تجاوز قاسم أمين بنسبة الآراء المتعلقة بالحجاب وتعدد الزوجات ونظام الطلاق إلى الشيخ . ولكن أن يأتى أحد المعاصرين لنا وهو الدكتور محمد عمارة فيوافق على هذا الزعم فذلك أمر يحتاج إلى المراجعة . فالدكتور عمارة يظن أن المثقفين الذين لم يتعلموا فى الأزهر لايعرفون إلا القليل عن الشريعة الاسلامية وعن الفقه الاسلامى ، وهذا وهم صريح إذ أن دراسة القانون دراسة علمية تقتضى الالمام بمصدر أساسى من مصادر القانون إن لم يكن هو المصدر الأكثر أساسية من غيره ، وهو الشريعة الاسلامية . ورجل مثل قاسم أمين كان عندما كتب كتابه مستشارا فى المحاكم ، ويعتبر فى زمانه من كبار المثقفين الأكثر اطلاعا والأوسع علما ، ومن الطبيعى أن يكون المامه بمذاهب الفقهاء

الاسلاميين أوسع كثيرا من الدارسين فى الأزهر .

والرجل يعرف أصول البحث ويعرف كيف يجد المصادر وكيف يبحث فيها وكيف يلم بأطراف موضوعه وقد لايجاريه فى ذلك العلماء الأزهريون الذين لم يتدربوا التدريب الكافى على أصول البحث .

ومن يقرأ كتاب « تحرير المرأة » بل حتى كتاب « المصريون » يجد وحدة فى الأسلوب وفى طرق الاستدلال وأن الكتابة فى الموضوع لم تبدأ إلا بعد إلمام واسع بكل أبعاده . ونفس الاسلوب وطريقة العرض نجدها فى كتاب « المرأة الجديدة » .

وقارىء الكتب الثلاثة يلاحظ كيف تطور فكر قاسم أمين ، أو كيف واتته الجرأة بعد الصدمة الأولى التى أحدثها كتاب « تحرير المرأة » ليعبر عن آرائه بحرية أكثر فى كتاب « المرأة الجديدة » .

ومن يتابع دراسة شخصية قاسم أمين يدرك أنه من الصعب أن يضع اسمه على شىء كتبه شخص آخر حتى ولو كان محمد عبده . ولقد كانت ثقافة الرجل متميزة بالنسبة لأبناء عصره ، من النادر أن نقرأ للمعاصرين بحثا عصريا . كتحرير المرأة أو المرأة الجديدة ، فالكتابان تأسسا على معرفة واسعة بالتاريخ ، وبالمعرفة

الأنثروبولوجية حتى قبل أن تتوسع هذه الدراسات . وكان من الواضح أنه يعرف نظم الزواج المختلفة وليس من المستبعد أنه عرف كتاب أصل العائلة الذى كتبه فريدرك انجلز فهناك إشارات تجعل القارىء يعتقد ذلك . وهو علم بدراسات الاقتصاد وبفلسفة العلم وتاريخه وبيواكير علم الاجتماع ، وكان تأثير المفكرين الكبار المعاصرين واردا من سان سيمون إلى أوجست كونت فضلا عن المفكرين الانجليز والألمان . ومن المؤكد أن دور قاسم أمين فى الحياة الفكرية والسياسية فى مصر كان سيكون أكبر مما قام به لو أن العمر امتد به ولكنه توفى قبل أن يتم الخامسة والأربعين .

وقد رشحه سعد زغلول فعلا ليكون وزيرا للحقانية ، ولكن تشكيل الوزارة لم يتم ، وقد روى سعد زغلول ذلك فى مذكراته .. وكانت الصداقة التى تربط بين الرجلين قوية جدا إلى الدرجة التى يمكن اعتبارها صداقة فريدة بين المعاصرين .

ويقول سعد زغلول أنه بهر بالرجل عندما كان يترافع أمامه ثم قامت بينهما صداقة ذات طابع خاص يكشف الاهداء الذى كتبه قاسم أمين لسعد زغلول فى كتاب « المرأة الجديدة » عن مدى عمقها وجمالها .

« إلى صديقى سعد زغلول .

فيك وجدت قلبا يحب وعقلا يفكر وإرادة تعمل .

أنت الذى مثلت إلىّ المودة فى اكمل أشكالها .

فأدركت أن الحياة ليست كلها شقاء وأن فيها ساعات حلوة لمن يعرف قيمتها .

من هذا أمكننى أن أحكم أن هذه المودة تمنح ساعات أحلى إذا كانت بين رجل وزوجته .

ذلك هو سر السعادة التى رفعت صوتى لأعلنه لأبناء وطنى رجالا ونساء »

ولكن هذه الصداقة اهتزت شيئا ما ، والعجيب أن أول خلاف قام بين قاسم أمين وسعد زغلول كان حول القيمة الحقيقية لمصطفى كامل ، فعند وفاة زعيم الحزب الوطنى قامت كل مصر لتعبر عن حزنها وتمجد زعيمها الوطنى الأمر الذى لم يعجب سعد زغلول الذى كان مختلفا مع مصطفى كامل على طول الخط .. وهكذا كان موقف قاسم أمين الذى تعرض لحملة شعواء ـ غير موضوعية ـ من جريدة اللواء وبأمر من مصطفى كامل ..

ويقول سعد زغلول فى مذكراته عن هذه النقطة . « .. حتى أن قاسم بك أمين ، وهو من الذين لم يسلموا من لسان المتوفى ، فقد حمل على كتابه فى « تحرير المرأة »

حملة شعواء ، وانتقده أشد الانتقاد ـ لا اعتقادا بضرره ، ولكن تقربا من الجناب العالى ، ونفاقا لذوى الأفكار المتأخرة والمتعصبين من الأمة » ومن الذين كانوا لغاية وفاته يعتقدون أنه نصاب خداع ، ومنافق كذاب ـ قاسم بك أمين هذا حضر إلى يوم الجمعة ١٤ فبراير ، فى اليوم الرابع من الوفاة ، وكان أول مابدأ به : ماذا تقول فى وفاة مصطفى كامل ، إن اهتمام الناس بها لدليل عن تنبه عام ، وحياة فى الناس جديدة ، وهذه قيمة تستحق الاعجاب ، وأنه يعجب أيضا للطفى السيد الذى اقترح إقامة التمثال ولم يبق عنده الآن شك فى حياة الأمة ونهضتها .

فلما سمعت هذا اللسان من صاحبى ، استغربت أشد الاستغراب ، ولم أدر السر فى هذا الانقلاب ! فقلت : ولكننا نعلم أن الرجل ليس بشىء وأنه نصاب ! فقال : كذلك ، ولكن النتيجة التى ترتبت عليه تستحق الاعجاب . فقلت : إن هذا الشعور عظيم ، ولكن لم أفهم أن يكون لطفى هو أول مقترح لهذا التذكار ! فقال : إنه خير فعل ، وإن وجود مثل هذا الأمر يقوى هذا الشعور ويزيده ، فانتقلت إلى حديثى مع دنلوب وجورست فى الزيادات ، وقصصت عليه طرفا منه ، فلم أجده اهتم به كما ينبغى ، فتأسفت على كونى حكيت له ، ولات حين أسف . »

وفى هذه المناسبة يكتب سعد زغلول فى مذكراته

أيضا ماينهى الزعم بمشاركة محمد عبده فى تأليف كتاب تحرير المرأة إذ كتب يقول :

« وبعد ذلك اجتمعت عليه « قاسم امين » فى بيته مع صدقى بيك ، وجرى ذكر هذه الوفاة . وكنت حكيت لصدقى ماكان من قاسم ، وحكى لى هو أيضا أنه تقابل مع قاسم وسمع منه ماسمعته تقريبا ، فناقشت قاسم مناقشة شديدة ، حاصلها انى استغرب من رئيس لجنة الجامعة ، ومن صاحب كتاب « تحرير المرأة » أن يكون له مثل هذا الرأى فى مصطفى كامل ، وأن يقول إنه موجد الحركة الوطنية فى مصر ! »

وكان سعد زغلول غاضبا أشد الغضب وهو يكتب هذه العبارات وماتلاها عن إعجاب قاسم أمين بمصطفى كامل . وفى عنفوان الغضب كان كفيلا أن يتذكر أنه لا فضل لقاسم أمين فى تأليف كتاب « تحرير المرأة » لأنه إن وجد شخص من المعاصرين يعرف كيف تم تأليف هذا الكتاب فسيكون سعد زغلول وحده أو فى مقدمة العارفين فقد كانا يتبادلان الأفكار ، ومن المؤكد أن مسودة الكتاب قرئت على سعد زغلول قبل أن تطبع ، فهناك إشارات فى أماكن متعددة إلى أن قاسم كان يقرأ على أصدقائه من كتاب « الكلمات » وهو كتاب آخر من تأليفه .

وهذا الخلاف يبين الفوارق بين الصديقين ، بين

الزعيم والسياسى وبين الكاتب الفنان ..

على أن سعد كتب هذه العبارات بعد أن ساءت العلاقة بين الصديقين ، فقد كان قاسم أمين مغرقا فى الديون ، ولا يعلم أحد سبب هذه الديون ، ويذكر سعد أنها بلغت أكثر من اربعين ألف جنيه وأنه لم يكن يملك هذا القدر من المال ليساعده . وكان قاسم قد طلب منه ذلك .

هل غضب قاسم .. ؟

وماهو سبب هذا الدين . ؟

فى العام السابق ـ ١٩٠٧ ـ حدثت أزمة اقتصادية كبرى متعلقة بالمضاربة على أسعار الأراضى أدت إلى افلاس الكثيرين .. هل كان قاسم أمين منهم .. ؟

لا أحد يعرف ولم يهتم أحد بعد بمعرفة السبب ..

ولكن عندما توفى قاسم أمين بشكل مفاجىء لم يصدق سعد زغلول أنها وفاة طبيعية .. وسأل الطبيب عن سبب الوفاة ..

يقول سعد فى مذكراته : « وقد تحدث من كانوا فى المكان (بيت قاسم) بالانتحار ، وسألت الدكتور عباس عن حقيقة الأمر فقال إنه موت طبيعى وقال إنما كان عاشقا .. فقلت له أعرف شيئا من ذلك .. فقال لاتقل .

ولكنى لم أفهم كون الحب يفضى إلى هذه الحالة . »

ونسب إلى مصطفى أمين أن معشوقة قاسم أمين كانت مطربة وعازفة قانون تدعى وسيلة .

ويقول سعد إنه « فهم أيضا أن زوجة قاسم أمين كانت « تغير » جدا من « وسيلة » وأنها كادت أن تحدث معه حدثا كبيرا . »

وكتب سعد زغلول عبارات مؤثرة جدا تستحق التسجيل فى مناسبة وفاة صديقه : « .. كنت لا أشعر بألم شديد فى نفسى ، وكثر ماتردد على خاطرى وما طرأ على الصحبة بيننا من أسباب الضعف ، وبت طول ليلى بين التأثر عليه تارة عندما أذكر صداقته ، والتأثر منه تارة عندما أذكر هجره لى ، خصوصا فى مواقع الصعاب ، وفكرة هذا الهجر ، الذى كثر فى الأيام الأخيرة وانصرافه عن مساعدتى ، وقت اشتداد الحاجة اليه ، أضعفت كثيرا تأثرى عليه ، وهذا لطف من الله ، لأنه لو حل به الموت ـ والصداقة فى قوتها ـ لفاضت روحى معه . »

وكل ماذكر من مواقع يشير إلى الطاقة العاطفية الهائلة التى يتمتع بها الرجل ، وأن هذه العاطفة سخرت للتقدم ولبناء ولحب الحقيقة . فهو لم يستطع أن يجارى صديقه

الأقرب إليه من أى إنسان آخر فى الهجوم على مصطفى كامل ، وكان قادرا على تعديل موقفه منه واكتشاف الجوانب الايجابية فيه ، ومغزى حياته ، والأثر الموضوعى الذى تحقق بجهاده فى بعث فكرة الوطنية فى مصر .

ومن يتأمل كتابى « تحرير المرأة » و « المرأة الجديدة » يجد أن الحرية باعتبارها القيمة العليا هى غاية حركة العالم وحركة التاريخ ، وأن هذه الحركة تسير نحو التقدم ، وأن المستقبل أفضل من الماضى .. وأن كل نجاح يحققه المجتمع الانسانى يقربه من الحرية ، وأن كل تقدم هو نحو الحرية .. وأن تحرير المرأة هو حركة تقدم ولاتتحقق إلا عند درجة من المدنية والتحضر .. وكان قاسم أمين يعتقد أن المصريين ينهضون ويتقدمون .

ومع أن كتاب « تحرير المرأة » كتب بأسلوب علمى خالص ، فإنه ليس من الصعب على القارىء أن يدرك العاطفة الفياضة التى كانت وراء كل الدقة فى البحث والاستدلال ، وكل الجهد الذى بذل فى أن تكون حرية المرأة قضية علمية وليست مجرد رأى من الآراء أو موقفا من مواقف الأخلاق .

ويبدو أن النجاح الذى تحقق لهذا الكتاب يرجع

الفضل فيه إلى تلك الحيوية العظيمة التى كان يتمتع بها الرجل .. وطاقة العشق الباهرة للمرأة .. لروحها وإنسانيتها وجمال عواطفها قبل أى شىء آخر .

رقم الإيداع
٩٥ / ٨٢٣٤
I.S.B.N
977 - 07 - 0413 - X

الفهـــرس

الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوى (١٢عددا) ٣٦ جنيها داخل ج . م .ع تسدد مقدما نقدا أو بحوالة بريدية غير حكومية - البلاد العربية ٣٠ دولارا - امريكا واوربا واسيا وافريقيا ٤٠ دولارا - باقى دول العالم ٥٠ دولارا .

القيمة تسدد مقدما بشيك مصرفى لآمر مؤسسة دار الهلال ويرجى عدم ارسال عملات نقدية بالبريد .

وكلاء اشتراكات مجلات دار الهلال

ويت : السيد/ عبدالعال بسيوني زغلول ، الصفاة - ص . ب رقم ٢١٨٣٣

صول على نسخ من كتاب الهلال اتصل بالتلكس : 92703 Hilal.V.N

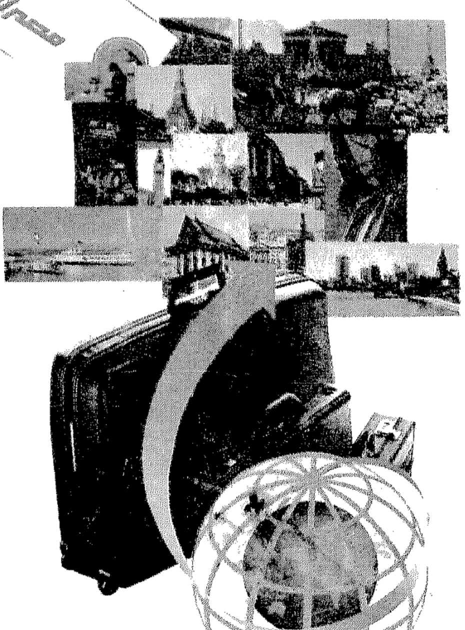
هذا الكتاب

هذا الكتاب الذى نقدمه للقارىء الكريم والذى ترجمه عن الفرنسية الاستاذ قاسم أمين «الحفيد» وفاءً لتراث جده قاسم أمين، يمثل نموذجا راقيا للحوار مع الآخر، والدفاع عن الثقافة الوطنية، ويعكس بصورة جلية ثقافة قاسم أمين، ويعبر عن مدى تعمقه فى فهم الثقافتين الاسلامية والأوروبية، وقدرته على صياغة فكر وطنى مستقل.

وفى هذا الكتاب رد جرىء على الافكار التى سجلها «الدوق داركور» عن المصريين، والذى ملأه بمزاعم باطلة، ومطاعن على الاسلام والمسلمين.

وقد استفز الكتاب قاسم أمين، فأصدر على الفور كتابه «المصريون» ردا على افتراءات «داركور الفرنسى» ونشره بالفرنسية عام ١٨٩٤ لتصل الرسالة إلى أصحابها، وليدفع عن مصر والإسلام ما حاول «داركور الفرنسى» إلصاقه بهما.

فكان هذا الكتاب الذى بين أيدينا الآن الصغير حجما، الكبير معنى ومغزى تعبيرا عن فكر قاسم أمين وعن رؤيته الثقافية والسياسية معا.



أهلاً بكم في عالمنا
مصر للطيران

المسرحية الشعرية

في الأدب العربي الحديث

دكتور:

أحمد شمس الدين الحجاجي



سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال

رئيس مجلس الإدارة : مكرم محمد أحمد

نائب رئيس مجلس الإدارة : عبد الحميد حمروش

رئيس التحرير : مصطفى نبيل

سكرتير التحرير : عادل عبد الصمد

مركز الإدارة :

دار الهلال ١٦ محمد عز العرب . تليفون ٣٦٢٥٤٥٠ سبعة خطوط

KITAB AL-HILAL

1995 - No - 538 - OC

العدد ٥٣٨ - جماد اول ١٤١٦ - اكتوبر ١٩٩٥

FAX 3625469 فاكس

اسعار بيع العدد فئة ٥ جنيهات

سوريا ١٧ ليرة - لبنان ٩٣٠٠ ليرة - الاردن ٣٧٠٠ فلس - الكويت ٢٠٠ فلس - السعودية ٢٠ ريالا - تونس ٤ دينارات - المغرب ١٥ درهما - البحرين ٢ دينار - الدوحة ٢٠ ريالا - دبى / أبو ظبى ٢٠ درهما - سلطنة عمان ٢ ريال - غزة / الضفة / القدس ٣ دولارات - المملكة المتحدة ٤ جك .

المسرحية الشعرية
فى الأدب العربى الحديث

بقلم

د. أحمد شمس الدين الحجاجى

دار الهلال

تصميم الغلاف للفنان
حلمى التونى

إلى ...

د. شكرى محمد عياد

د. محمود على مكى

د. عبد المنعم تليمه

د. يسرى العزب

فلقد كنتم شموس حياتى

مقدمة

هناك إجماع من نقاد الأدب على أن شوقي هو رائد المسرحية الشعرية في الأدب العربي[1] . ويحاول هذا البحث أن يستكشف رحلة الشعر المسرحي في الأدب العربي قبل شوقي وبعد شتوقي ليتعرف حقيقة هذه الريادة ، فإنه إذا قصد بها ما يقوله طه حسين من أنـه "منشىء الشعر التمثيلي في الأدب العربي"[2] فإن ذلك لا يمثل واقع الشعر المسرحي ، أما إذا قصد به أنه الشاعر الذي أكد الشعر في عالم المسرح وأدخل الشعر المسرحي عالم الأدب فإن ذلك يمثل واقع الدور الذي لعبه شوقي في الشعر المسرحي . وهذا الدور مازال موضع تساؤل مع كل الآراء النقدية التي وجهت لمسرح شوقي الشعري . إذ لم تكن ريادة شوقي بهذا المعنى فريدة في الأدب العربي فإن كثيراً ممن حاولوا تجربة المسرح الشعري بعده كانوا أيضاً رواداً . حاولوا أن يثروا تجربة المسرح الشعري ويطوروها . غير أنهم جميعاً جعلوا من شوقي محور الارتكاز سواء في اتفاقهم معه أو في اختلافهم عنه . وكان كثير منهم غافلاً عن أن شوقي نفسه كان يرتكز على تجارب سابقة عليه وعلى

تجربة تحيط به لم يكن يود أن يخرج عليها بقدر ماكان يريد أن يضع نفسه فى خضمها .

ومن هنا فقد صبت حركة المسرح الشعرى السابقة عليه فى أعماله كما أخذت حركة المسرح الشعرى تحاول أن تخرج منه أو عليه ، فمحاولة التطور والتجديد بعد شوقى هى محاولة للثورة عليه شعريا والتخلص من تأثيره ، وقد وجدت أن أفضل طريقة لوضع المسرح الشعرى فى صورة مكثفة ، وفى الوقت نفسه جامعة ، أن أضعه فى أربع حلقات . حلقة التمهيد .. ثم حلقة تأصيل الشعر المسرحى وهى دراسة لمسرح شوقى ثم الانتكاسة لهذا الشعر كما بدت فى مسرحيات عزيز أباظة . وحلقة التطور وفيها تطور الشعر المسرحى الذى تم على يد أحمد على باكثير وعبدالرحمن الشرقاوى ثم انتهى البحث بدراسة لتأصيل الشعر المسرحى كما بدا فى مسرحيات صلاح عبدالصبور .

وفى الخاتمة ذكرت أن هناك كُتّابا كثيرين قد دخلوا عالم الشعر المسرحى منهم من عرف بالشعر وكان له دور فيه ومنهم من لم يعرف . بعضهم كان تابعا لحلقة من هذه الحلقات ، وبعضهم حاول جديدا وقد رأيت أن يكون لذلك دراسة خاصة .

وكل ما أرجوه أن أكون قد قدمت محاولة تقف مع

المحاولات الجادة والكثيرة التى حاولت أن تستكشف عالم الشعر المسرحى العربى وأن تدرسه جزءا من ابداع أدبنا العربى الحديث . وانى لأشكر تلميذى سامى سليمان وحسين حمودة ، على تشجيعهما وحبهما لهذا العمل ودفعهما لى حتى انتهى بهذه الصورة . وكذلك الأستاذ محمود على مكى لقراءته هذا النص .

* * *

الحلقـــــة الأولـى

التمهيد

أوليات الشعر المسرحى

عرفت اللغة العربية المسرح بشكله الغربى عام ١٨٤٧ م[٣] حين أنشأ مارون النقاش مسرحه فى مدينة بيروت وقدم عليه ثلاث مسرحيات ، هى "البخيل" و"أبو الحسن المغفل" و"السليط الحسود" .

وقد توقف مسرحه سنة ١٨٥٤ إلا أن التمثيل لم يتوقف فى العالم العربى فقد كان البداية ولم يكن النهاية ، ففى دمشق تكونت سنة ١٨٦٥ فرقة أحمد أبوخليل القبانى . وظهرت فى القاهرة سنة ١٨٧٠ فرقة يعقوب صنوع التى توقفت بعد موسمين مسرحيين ، ثم وفدت على مصر فرقة سليم النقاش سنة ١٨٧٦ وهو نفس التاريخ الذى قدم فيه اليازجى مسرحيته الشعرية "المروءة والوفاء" . ومنذ هذا التاريخ لم تتوقف حركة المسرح العربى . وفى سنة ١٨٨٤ وفد على مصر من دمشق أبوخليل القبانى ليضيف لمسرحها حياة جديدة . وفى سنة ١٨٩١ كون إسكندر فرح فرقته المسرحية التى شاركه فيها سلامة حجازى . وألف شوقى فى أكتوبر سنة ١٨٩٣ ، وهو فى باريس ، أول مسرحية شعرية له وهى

مسرحية "على بك الكبير" وطبعت سنة ١٣١١ هـ (١٨٩٣) ، أى مر عليها الآن أكثر من مائة عام هجرية . وكتب بعدها سنة ١٩٠٧ مسرحية "البخيلة" وفى سنة ١٩٢٧ مسرحية "مصرع كليوباترا" وقد مثلتها فرقة فاطمة رشدى وأخرجها عزيز عيد . وكانت هى المسرحية التى أكدت دور شوقى فى المسرح الشعرى الذى دعمه بعد ذلك بكتابته لست مسرحيات أخرى ، مما أدى إلى أن يتابع نقاد الأدب العربى مسرح شوقى بالدراسة ، ومع أن العقاد حاول أن ينال منه فى مسرحيته "قمبيز" فى كتابه "قمبيز فى الميزان"[٤] . فإن رأى العقاد لم يؤثر على رؤية النقاد وجمهور الأدب العربى لدور أحمد شوقى فى المسرحية الشنعرية وعدوه رائداً لها . ولن تتم معرفة حدود هذه الريادة إلا بتعرف علاقة المسرح العربى بالشعر ، ولا يتم التعرف على هذه العلاقة إلا بالعودة إلى فنون التمثيل الأولية التى عرفها العرب وهى ما يمكن تسميتها بفنون الفرجة العربية ، ومعرفة علاقتها بالشعر . فإن فنون الفرجة العربية هى التى ساهمت فى ميلاد المسرح ، فالمسرح العربى بشكله الغربى قد استعار من الغرب الشكل وأضاف إليه المضمون والصياغة والإطار التى استعارها من تراث الفرجة الممتدة جذوره فى التاريخ العربى . وفنون الفرجة العربية هى التى أسميها بأوليات المسرح أو المسرح الشعبى ، هذه الفنون كانت على اتصال وثيق بفن الشعر ولم تنبت عنه .

وعند النظر إلى الشعر وعلاقته بفنون الفرجة الشعبية فى

العالم العربى فإنه يمكن تحديد هذه الفنون بخمسة أنواع : التعزية ، والمحبظون ، والقره قوز ، وخيال الظل ، ورواية السيرة الشعبية .

- ١ -

و"التعزية" تمثيلية تعبر عن طقس احتفالى دينى خاص بمقتل الحسين (رضى الله عنه) ، وتبدأ هذه الاحتفالات فى غرة محرم وتنتهى فى العاشر منه . وهى تمثل حياة الحسين ، وكل فعل أو حركة فيها تمثل حدثا من أحداث مقتل الحسين . فلا تتم الأفعال والحركات فى حفل التعزية بشكل عشوائى وإنما هى أفعال وحركات مقصودة ، فالحفل كله يستعيد لحظة الاستشهاد ويقدمها لجمهور المعتنقين ، والمشتركون يمثلون الشخوص المشتركة فى هذه اللحظة فهو طقس يستعيد الماضى ليعيش الحاضر ويمتد به فى المستقبل تكراراً لهذه الحادثة التى تعيش فى قلب الشيعى وعقله ، فقد استطاعت جند الظلام أو الشر أن تهزم جند النور أو الخير هزيمة ساحقة ولكنها مؤقتة . وكان على الجموع أن تستعيد هذه الحادثة لتعبر عن تكفيرها عن هزيمة الحسين وتستعيد وقفتها مع النور والخير .

ولقد تطورت هذه الاحتفالات من الأوراد وقصائد الرثاء التى كانت تلقى فى كربلاء فى ذكرى مقتل الحسين وكانت هذه القصائد التى تسمى "المقاتل" تحكى قصة استشهاد الحسين . وكان يتبع هذه القصائد أداء تمثيلى رمزى يشارك

فيه الجمهور[٥] . وتطور هذا الشكل ليصبح احتفالاً طقسياً أدائياً يرمز إلى عالم الحسين لحظة القتل ثم خرج منه فى نهاية الاحتفال فى يوم العاشر من محرم ، يوم عاشوراء ، التمثيلية الطقسية التى تسمى بالتعزية . ولم ينشر عنها نص باللغة العربية .

وقد نشر رفيق الصبان ترجمة عربية لبعض نصوص التعزية الملحقة بكتاب محمد عزيزة "الإسلام والمسرح"[٦] . وقد يتبدى من هذا أن العرب لم يعرفوا تعزية الحسين لعدم وجود نصوص عربية مدونة لها ، وليس هذا بصحيح فقد عرفت وأنا فى البحرين أن هناك تمثيلية كاملة تشبه ما ورد فى نصوص التعزية التى ترجمها محمد عزيزة الى الفرنسية وقد كان أهل البحرين بعد الاحتفالات بمقتل الحسين يتجهون إلى إحدى المناطق فى البحرين ليشاهدوها . وقد توقفت هذه التعزية فى صورتها هذه فى السبعينيات من هذا القرن . أى أن توقفها حديث ومازالت تعيش فى ذاكرة الكثيرين من أبناء الشيعة . وإذا نظرنا إلى هذه التعزية التمثيلية أو إلى الطقس الاحتفالى العام لمقتل الحسين فإننا نجده يؤدى فى معظمه شعراً غنائياً فى رثاء الحسين ، وسردياً لواقعة القتل ، وقصصياً يروى مقتله ، فالشعر هو الأساس الذى يبنى عليه الطقس الدينى التمثيلى .

واحتفالية التعزية تمثل وجها من أوجه الطقوس الدينية المرتبطة بالشيعة . وهناك وجه آخر لاحتفالية دينية أخرى

ترتبط بأهل السنة ويمثل اسمها اختلافاً جذرياً مع الشيعة وهى احتفالات المولد فإذا كان طقس التعزية يرتبط بموت الولى . فالمولد ليس احتفالاً عشوائياً وإنما هو احتفال مرتبط بميلاد الولى . وكل حركة فيه تماثل حدثا فى حياة الولى . ويبدأ الطقس فى معظم احتفالات الولى بحركة الجماعة مع محمل الولى من مقامه أو قبره وتأخذ طريقها فى شوارع القرية أو المدينة لتدور حولها دورة تماثل حركة الولى فى حياته وتقف جموع الشعب بكل فئاته لتماثل عالم الولى . وفى كل ذلك يأخذ الشعر طريقه للاحتفال ، فأناشيد الجماعة والذكر لا تتوقف حتى يعود المحمل إلى المقام وتكون عودة المحمل نهاية الاحتفال لتبدأ الجماعة حياتها بعد ذلك وقد شاركت فى إرضاء وليها والشعور بأنها مرتبطة بقداسته . وقد تكون آخر كلماتها دعاءً شعرياً ينتهى .

فحركة المولد هى شعر وحركة تمثل قصا يعبر عن حكاية الولى كما أنها قد تسرد شعرا مع هذا التماثل فى الحركة ، هذا فضلا عن أن الجماعة كلها تقوم فيها بدور تمثيلى .

وإذا كانت التعزية والمولد يمثلان طقساً دينياً مقدساً بالنسبة للجماعة الشعبية فإن الزار يمثل طقساً ولكنه غير مقدس . فالتعزية ترتبط بالإمام ، والمولد يرتبط بالولى ، أما الزار فهو يرتبط بالجن ، فهو احتفالية يراد بها إرضاء الجن ، القرين . وفى هذا الطقس تتحول المعتقدة فى الزار إلى عروس فى ليلة جلوتها تقام لها طقوس الزفاف ويقود حفل

الزار "الكوديا" تساعدها جوقة من العازفين والمنشدين ويعتمد هذا الأداء على الشعر الغنائى وحركة الرقص التى يدخلها المعتقدون فى العلاقة بينهم وبين الجن . وحتى الذين يجلسون قاصدين الفرجة يصبحون جزءاً من هذا الطقس فالموسيقى قوية وقادرة على أن تحرك الجماعة مهما كان رأيها فى الزار لتدخل الحلبة وتصبح جزءاً من إطار الجماعة فى أدائها للاحتفالية ، فالزار هو مسرح احتفالى تصبح فيه الجماعة كلا لا يتجزأ من الطقس الأدائى الشعرى .

ولا تخرج تمثيليات المحبظين كثيراً عن دائرة الشعر ، وإن كنا لا نعرف عنها الا ما كتبه إدوارد لين فى كتابه "المصريون المحدثون : شمائلهم وعاداتهم فى القرن التاسع عشر"(٧) ، وما قدمه عن المحبظين يمثل الفترة التى شاهده فيها فى الثلث الأول من القرن التاسع عشر .

وقد عرفهم بأنهم "ممثلون يضحكون الناس بنكات مضحكة حقيرة . وكثيراً ما يرون أثناء الحفلات السابقة الممهدة للزواج والطهور فى منازل العظماء ، وأحياناً فى ميادين القاهرة العامة ، حيث يجمعون حولهم حلقة من المشاهدين ، وألعابهم لا تستحق الذكر كثيراً ، وهم على الأخص يلهون الجمهور وينالون ثناءه بفكاهات عامية وأعمال فاحشة . ولا يوجد نساء فى فرق المحبظين فيقوم بدورهن رجل أو صبى فى ثياب امرأة(٨) . وهذه الصورة ـ إذا تركنا حكمه عليها ـ تنطبق تمام الانطباق على فرق الجوالين التركية المعروفة باسم "Orta Ouiinu" . وقد كان لهذه الفرق الجوالة فى تركيا شعبية

واسعة بين جميع فئات الشعب وطبقاته حتى إن السلطان نفسه كانت تلحق به فرقة من هذه الفرق الجوالة وهو فى ساحة القتال حتى تسليه بعد لحظات الحرب الحرجة(٩) .

وإذا حاولنا أن نقارن بين "الأورتا أوينو" والمحبظين وجدنا أن الأولى تمثل المسرح التركى المرتجل ، والثانية تمثل المسرح العربى المرتجل ، فالصورة التى قدمها لين تؤكد أن ما يقدمه المحبظون هو من نوع المسرح المرتجل الذى يحفظه الممثل شفاها ويقدمه معتمدا فيه على الذاكرة وعلى التغيير فى النص بحسب ما تقتضيه المواقف .

وإذا كانت هناك فرقة تخصص لتسلية الخليفة التركى فى الحرب أو السلم فإن النموذج الذى قدمه "لين" هو عرض لتمثيلية قدمت أيام الباشا أثناء الاحتفال بختان ولد من أولاده ، أى أنها فرقة تسلى الباشا ورجالاته .

ولا نستطيع أن نحدد اللغة التى استخدمت فى هذا النص فهو بالصورة التى قدم بها تمثيلية هزلية ، غير أننا نستطيع أن نحدد دوراً للغناء فيها فلين يذكر أن هناك خمسة أشخاص من شخوص الرواية يظهرون أولاً فى هيئة موسيقيين وراقصين . وبعد قليل من الطبل والزمر والرقص يظهر الناظر وبقية الممثلين وينقلب العازفون بعد ذلك إلى ممثلين يقومون بأدوار الفلاحين(١٠) . عالم المحبظين هنا أقرب إلى عالم القره قوز يتداخل فيه التمثيل بالغناء والنثر بالشعر ، فالطبل والزمر والرقص لابد أن يصاحبه الغناء . فالغناء هنا جزء لا يتجزأ من

عملية الأداء التمثيلى لمسرح الارتجال العربى .

والغريب أن هذا اللون الشعبى للارتجال لم يحفظ لنا . ولا نعرف متى توقف ولا كيف توقف غير أن هناك صورة أقرب إلى المسرح الارتجالى لأعمال المحبظين ، وهم جماعة "الأدباتية" التى كانت ترتزق بارتجال الشعر . وقد قامت بين عبدالله النديم وبين جماعة منهم في مدينة طنطا مناقشة على قرض الشعر ، فكان النديم يعارض ثمانية منهم وقد وقفت جموع من الناس تعد بالألوف والعساكر تدفعهم عن المتناظرين وقد استمرت المناظرة ثلاث ساعات . وكانت شروط هذه المناظرة أن من تنحنح أو بلع ريقه وسكت بعد فراغ صاحبه عد مغلوباً وأنهم إن غلبوا النديم حصلوا على ألف قرش وإن غلبهم النديم ضرب كل واحد من الثمانية عشرين كرباجاً(١١) ، هذا الحوار هو الصورة الوحيدة التى وصلتنا عن محاورات الأدباتية وهى بشكلها تحقق صورة من صور الارتجال التمثيلى : مجموعة من المؤدين تقف أمام جمهور مراقب متمتع بما يحدث ، لا يمثل طرفاً فى الأداء ، ولكنه يمثل طرف التلقى فى التمثيلية المرتجلة لشعراء مرتجلين للشعر ، لا تأخذ هذه المحاورة التمثيلية بعدها إلا بالشعر ولا تكون لها قيمة لدى المتلقين إلا حين تتم شعراً وفعلها الوحيد مبنى على رغبة كل فريق فى تحقيق الانتصار ، وهذا بعيد عن فن المحبظين الذى يقترب إلى حد كبير من فن خيال الظل وإن اختلف معه فى الأداة وهى الممثل .

وخيال الظل مصطلح كان يطلق فى الغرب على نوعين من انواع المسرح الأولى أو الشعبى العربى . فالأول هو "القره قوز" والثانى ما يسمى عندنا بخيال الظل . ويعتمد كلا الفنين فى أدائه على العرائس ، غير أن "القره قوز" تظهر فيه العرائس أمام الجمهور .

وتمثيليات "القره قوز" هزليات تستثير ضحك الجمهور بما تقدمه من نكات وموضوعات ساخرة من واقعهم ، يتخللها الغناء والرقص ، مع ملاحظة أن الرقص توقف عن مصاحبة القره قوز الآن . ولكنى شاهدته فى طفولتى ؛ يصاحب "القره قوز" راقصة بالإضافة إلى فرقة موسيقية فى مواجهة "القره قوز" تخاطبه ساعة العرض . وتصاحب "القره قوز" الآن فرقة موسيقية تعتمد على الطبلة ، تجلس أمام الحاجز الذى يظهر منه "القره قوز" . وتبدأ المحاورة بتحرش رئيس الفرقة الموسيقية بالقره قوز فيدور حوار بينهما يصاحبه عزف الفرقة وغناء "القره قوز" . وتتكون هذه الأغانى من مواويل شعبية تشكو الزمان والأيام أو تمجد الحب أو تنقد الواقع بشكل ساخر ، وقد تحور الأغانى الشائعة بطريقة هزلية تمتع الجمهور وتثير ضحكهم . فهو فن يختلط فيه النثر بالشعر كما يختلط فيه الغناء والسرد المؤدى بطريقة تلقائية ساخرة .

ويختلف خيال الظل كثيراً عن "القره قوز" كما يتفق معه فى الكثير ، فما كان يقدم منذ عهد قريب يلتقى مع "القره قوز" فى السخرية من الواقع واختلاط النثر بغناء الموال

والأغنية الشعبية ويختلف عن "القره قوز" فى أنه لا يحوى شخصية واحدة فى باباته ، ففى كل بابة قصة مرتبطة ببطل مختلف فى رسمه عن البابة الأخرى . وقد كان حظ "القره قوز" خيرا من حظ خيال الظل فهو مازال يعيش بينما يعد الثانى فى حكم التراث الغائب ـ وإن وجد عدد قليل ممن يستطيع أن يؤديه ـ وقد دونت بعض النصوص القديمة مما حفظ لنا صورة من عصر ازدهاره وأهم هذه النصوص هى بابات ابن دانيال . وشخوص هذه البابات من الدمى تتحرك وراء ستارة بيضاء يسلط عليها الضوء فتظهر خيالات ظلها على الستارة ، وما يظهر للجمهور هو خيال هذه العرائس ومن هنا اتخذ اسمه "خيال الظل" وانفصل فى نظر الجمهور العربى عن "القره قوز" . ويقوم لاعب خيال الظل بتحريك هذه الشخوص . وللشعر دور بارز فى نص البابة . وتبدو فيها تجربة الشعر مختلفة الى حد ما عن الشعر الغنائى العربى فهنا جمهور يرى حدثا من خلال الخيال يسمع وحواراً للشخوص ، لذا طوع هذا الشعر للأداء التمثيلى ولم يتوقف عند النوع التقليدى وإنما نوع فيه بما يساعد على إمتاع جمهور النظارة . وقد دخل فى "بابات" الخيال القريض والموشح والدوبيت والمواليا والزجل والكان كان والقوما والبليق والزكالش"[١٢] . وفى بابة "عجيب وغريب" تتعدد الأنواع ، ففى البابة تبرز القصائد والمخمسات والمربعات . فهو يذكر موشحاً على لسان صاحبة الصور تصف نفسها :

أنَـا الَّتِي أَسْبِـي عقولَ الرِّجَالْ

بِلِينِ أَعْطَـافِـيَ وغُنْـجِ الـدَّلال

وأطـمِـعُ النِّسـا بطِيـب الوصـال
وأنـا مِنَ المَهَـا ألغُـرِّ الشامخات
لَمَّـا أُنادى الصَّـانِعَـة يـابَنَـات(١٢)

ويستخدم القريض على لسان شيخ يخاطب طيف الخيال :

لـى الله من شيخ جفانى أحبتى
وقد نظرت من لحيتى قبح حليتى
أحمِّلُ شيبى صبغـة بعـد صبغـة
وصبغـة رب العـرش أحسـن صبغـة
واذا شاب رأسى شاب عيشى فشايب
رمى فى فؤادى منيتى ومنيتى(١٤)

وشعر بابات الخيال يتحرك أيضاً فى ثلاثة محاور : المحور الأول هو الغناء ، أى العودة إلى طبيعة الشعر القديم ؛ والمحور الثانى السرد ، وفيه تقص للشخصية : ما جرى لها أو الحديث فى موضوع جرى خارج المسرح ؛ والمحور الثالث : وهو قصصية النص . هذا بالإضافة إلى أن الإطار الذى تتم فيه البابة هو إطار الحكاية الممثلة وقد أثر هذا الأداء فى المسرح العربى عند ظهوره واستفاد من تجربة خيال الظل . ولعل استفادته من السيرة وروايتها لا تقل عن استفادته من فنون الفرجة الشعبية الأخرى .

وهناك نوعان من رواية السيرة : رواية قارىء يقرأ من كتاب ، ورواية مؤد أو مغن ، فهو يؤديها شعرا ويؤديها غناء . ولا نعد قارىء السيرة مؤديا مسرحيا ، غير أن النص الذى يقرؤه قد أثر فى فن التأليف المسرحى تأثيراً كبيراً فى هذه المرحلة ، فقد اختلط فى نص السيرة الشعر بالنثر ، وشعر نص السيرة يسير فى نفس المحاور الثلاثة التى سار عليها

شعر خيال الظل : الغناء ، والسرد ، والقص . وراوى السيرة يرويها نثرا مختلطا بالشعر ، وكذلك راوى القصص المعروف فى بعض البلاد العربية بـ "الحكواتى" وكذلك قارئ السيرة الذى اشتهر فى مدن كثيرة . ولقد تحدث لين عن وجود قراء للسير الشعبية مثل سيرة الظاهر بيبرس وسيف بن ذى يزن وذات الهمة(١٥) .

وقد توقفت قراءة السيرة على جمهور ، وما بقى بيننا هو مغنى السيرة المحترف وهو بدوره ينقسم من حيث الأداء إلى نوعين من الرواة : نوع يروى السيرة بالنثر المسجوع الممتزج بالشعر ، والنوع الثانى يرويها شعراً . ويسمى الجمهور هؤلاء الرواة جميعاً بالشعراء . ويشتهر النوع الأول من الرواة فى الوجه البحرى ويمثلهم الشاعر فتحى سليمان وعلى الوهيدى والسيد حواس . والشاعر هنا يقف أمام جمهوره ممثلا حين يكون حديثه بالنثر وحين يدخل الشعر فى الأداء يتوقف ليغنيه على لسان أبطاله معبرا عن مواقفهم وأحاسيسهم من حب وكره وألم ، وهذا الشعر متنوع فقد يكون موالا ، وقد يكون زجلا غنائياً ، وقد يكون أغنية من الأغانى الشائعة التى يحوِّر فيها لتلائم اللحظة التى يعيشها أبطاله ساعة انطلاقه بالغناء . وهذا الشعر قد يكون شعراً غنائياً وقد يكون سرداً وقد يكون قصا . أما راوى الوجه القبلى فهو يروى السيرة كاملة شعراً ينشده إنشاداً قد يغنى فيه ولكن ذلك ليس أساساً فى عملية القص . وهو فى هذا الإنشاد يقوم بدور تمثيلى يعبر عن المواقف التى يرويها . وشعر السيرة قد يكون مبنياً على شكل القصيد ، وقد يكون

مربعا أو مخمسا أو مسبعا . وقد اختفى المسبع ولم يبق منه إلا مرويات قديمة . أما المخمس فالروايات التى تروى به كاملة ولكنها أيضا قديمة ، وأما المربع فهو السائد الآن فى رواية شعر السيرة وتبدأ الرواية بمقدمة يجمع بها الشاعر جمهوره من الصلاة على النبى إلى بكاء الدنيا وذمها ثم يدخل فى موضوع السيرة .

وتعتمد قوة الشاعر الراوى على قدرته على تقمص حالة البطل وكيف يجعل جمهوره يعيش هذه الحالة وكأنها مرتبطة بهم برباط شخصى . وهنا ينتقل من الذاتية إلى الموضوعية ، فتظهر واضحة محاور الشعر الثلاثة : الغناء والسرد والقص .

ولا يمكن أن نغفل دور هذا الراوى وتأثيره على بنية المسرح فقد قدم له الممثل والجمهور ، كما قدم له الموضوع والبنية والنوع الشعرى وهو نفس التأثير الذى أحدثته ألوان الفرجة الشعبية فى المسرح . ومن هنا فقد ظهر هذا التأثير فى المسرح منذ ظهوره فى العالم العربى . فلم يكن من السهل على فن جديد من فنون الفرجة أن يتخلى عن تراث عريق من الغناء والسرد والقص الشعرى بالإضافة إلى الحكاية حتى ولو كان هذا الفن غربياً فى أصله إذ أنه يعيش فى أرض عربية وعليه ليعيش أن يلبس الشكل الذى يجعله قريباً إليها ، أى الى أشكال الفرجة الشعبية العربية . ونحاول هنا أن نختبر بعد ذلك المسرح العربى ومدى تأثير هذه الأشكال فيه .

- ٢ -

إنه من الثابت حتى الآن أن أول مسرحية قدمت على المسرح العربى هي مسرحية "البخيل" لمارون النقاش(١٦) . ومهما يكن من تشابه بين عنوان المسرحية وبين عنوان مسرحية "البخيل" لـ "موليير" فإنه لا علاقة بينهما إلا فى الاتفاق على الاسم . وعند النظر إلى هذه المسرحية يتضح منها أنها يمكن أن تعد مسرحية شعرية .

فالنثر فيها محدود جداً ولا يقارن بدور الشعر فيها . هذا بالإضافة إلى أنه موقع يمكن أن يغنى تماماً مثل شعرها . وكان الغناء هو الأساس الذى قدم من أجله الشعر ، وقد استخدم فيه أشكالاً متنوعة للشعر من القصيد والكان كان ، وحدد فى نهاية المسرحية الألحان التى يجب أن تتبع فى غناء أدوارها ، لا يختلف فى ذلك النثر عن الشعر فمثلاً لحن الحوار بين نادر وثعلبى فى الجزء الثانى من الفصل الخامس :

ثعلبى : يانادر أنت نادر   وخادم بصداقة
أعجبت حقاً فباشر   ما يقتضى برشاقة
اذهب لبيتى سريعا   وَهَىِّ شيئا يسيرا
نحن سنأتى جميعا   طوعاً فصرت خبيرا

نادرة : قد حدد له "نغمة عجم أصوله ستة عشرى . شغل مطلعه : يامفرد الحسن صلنى (٦٥) . ولا تخرج بقية المسرحيات التى قدمها عن ذلك ، من تحديد للحن الذى يجب

ان تؤدى عليه المقطوعات ، هذا مع أن هناك فروقاً بين هذه المسرحية ومسرحيتيه "أبى الحسن المغفل" و"السليط الحسود" ، إذ يقل فيهما دور الشعر ويتغلب النثر المسجوع عليه . وقد نشر محمد يوسف نجم هذه المسرحيات بالملاحق الخاصة بالألحان الأصلية التى وضعها لها مارون النقاش .

وقد تحدد دور الشعر فى هذه المسرحيات بالمحاور الثلاثة ، الغناء والسرد والقص . هذا بالإضافة إلى أن المسرحيات الثلاث حكاية فهى أساس العرض المسرحى المقدم للجمهور .

وهناك محاولة شعرية فى المسرح العربى باللهجة العامية تعد رائدة فى ميدان المسرح الشعرى . وهى محاولة محمد عثمان جلال ، فقد نشر تمصيره لمسرحية موليير "ترتوف" بعنوان "الشيخ متلوف" سنة ١٢٩٠ هـ/١٨٧٣ م أى أن هذا النشر سابق لوفود الفرق الشامية إلى مصر ، وهى تجربة ـ وإن كانت باللغة العامية ـ فإنها تحسب للمسرح الشعرى العربى . وقد استمر محمد عثمان جلال يمصر المسرح الفرنسى وينشره حتى سنة ١٨٩٦ ، وقد نشر من المسرحيات لموليير "الأربع روايات من نخب التياترات" سنة ١٣٠٧ هـ (١٨٩٠) أى بعد سبعة عشر عاماً من نشره للمسرحية الأولى التى ضمها إلى هذه المجموعة المكونة من مسرحية "النساء العالمات" و"مدرسة الأزواج" و"مدرسة النساء" ثم ترجم ثلاث مسرحيات لراسين نشرها سنة ١٣١١ بعنوان "الروايات المفيدة فى علم التراجيدة" وهى مسرحيات

"إستر" و"أفغانية" و"إسكندر الأكبر" ثم ترجم سنة ١٣١٤ (١٨٩٦) مسرحية موليير "الثقلاء". وبالاضافة إلى ذلك فقد ألف مسرحية "المخدمين" وقد نشرت سنة ١٩٠٤ أى بعد وفاته .

وقد أخضع عثمان جلال لغة الزجل للمسرح . وكان عثمان ذكيا فى استخدامه لطاقات الزجل السردية والقصصية فى المسرح مما جعل مسرحياته تبعد عن الغناء فكانت بذلك متقدمة على كثير من التجارب الشعرية التى جاءت بعده . وقد استخدم وزن الرجز ليتحرك به في حرية ، هذا مع ما يعطيه هذا الوزن من حرية فى تنوع القافية التى لم يلتزم بها والتزم فقط بقافية واحدة لشطرى البيت الواحد ولم يجعل لهذه القافية علاقة بما بعدها . ومن هنا كانت حركة الزجل سريعة مطواعة فى بناء الحوار . وفى مسرحيته المؤلفة "المخدمين" تتضح صورة ما فعله عثمان جلال فهو فى هذا النص أكثر حرية في التعبير عما يريد ، إذ أنه ليس مرتبطاً بنص سابق يترجمه أو يقتبس منه ، هذا فضلا عن أنه يؤلفه بعد أن انتهى من ثمانى تجارب فى الكتابة الشعرية للمسرح . فقد بهتت الغنائية إن لم تكن قد اختفت ، وربما كان ذلك بدافع الموضوع فهو عن المخدمين وليس فيه موقف واحد يدعو للغناء . وإذا كانت الغنائية قد فقدت فى هذا النص فقد ضعفت الحركة وأصبحت المسرحية تعتمد على السرد القص .

ولقد قدم عثمان جلال الاضافة التى لازمت أعماله وهى تقطيعه للوزن بين الشخصيات ، فالفصل الثانى يبدأ منظره الأول بظهور البيك وشيخ الخدامين وخدم :

البيك : (لواحد من الموجودين)
فين ياولد شيخكم

أحد الموجودين : أهـو فرغلـى

البيك : وانت اسمك اسمه ؟

أحد الخدامين : أنا اسمى على

البيك : يافرغلى هوا على سقا مليح ؟

الشيخ : دا بربرى لكن فى العربى فصيح

وهى نفس التجربة التى أداها بنجاح فى تقسيم الوزن بين المتحاورين ومثل على ذلك الحوار بين غليون وأنيسة ، وهذه الطريقة متواترة فى النص وبقية النصوص التى مصرها .

غليون : بالعين أشوف

أنيسـة : أيـوه

غليون : كـلام صحيـح

أنيسـة : بس إن رضيت تسمع فؤادك يستريح

غليون : برضه كلام فارغ

أنيسة : وليه ماتحققه .·. ياتكذبه بعدين والا تصدقه[١٧١]

لقد قدم عثمان جلال للمسرح الشعرى خطوة هامة بتقطيعه للوزن وببعده عن الغنائية وإن كان مازال يرتبط بالسرد والقص واقتراب نصه المسرحى من الحكاية .

وقد قدم سليم النقاش حين حضر إلى مصر أربع مسرحيات معربة هى : "أوبرا عايدة" و"مى وهو راسى" و"الكذوب" و"غرائب الصدف" . وقد قدم هذه المسرحيات فى الموسم الذى مثله على دار الأوبرا فى ٢٣ ديسمبر سنة ١٨٧٦ م والمسرحيات معربة قبل حضوره إلى مصر ، لذا فهى تأخذ موقعها من الناحية التاريخية قبل مسرحية "المروءة والوفاء" التى ألفها خليل اليازجى سنة ١٨٧٦ . فقد أكمل سليم النقاش دور عمه من تقديمه للمسرحيات الكلاسيكية . فقدم على مسرح دار الأوبرا فى موسم سنة ١٨٧٦ ـ ١٨٧٧ مسرحيتين هما "هوراس" و"الكذوب" . وقد وجه ذلك المسرح طوال القرن الماضى من سيادة الشكل الكلاسى على المسرحيين، دون أن يتغافلوا شيكسبير ويختاروا من هيجو ما يلائمهم مما يرتبط بعالم القص البطولى . لذا فإن سليم النقاش لم يخرج عن دائرة تراث الفرجة العربى ، ففى مسرحية "عايدة" يأخذ الشعر دوراً مهماً يعتمد عليه النص . فالنص فى لغته الأصلية أوبرا . ولما كانت الأوبرا جديدة ويصعب تقديمها إلى الجمهور العربى فإنها وجهت التوجيه الملائم لهذا الجمهور فتحولت إلى أوبريت لتكون مناسبة لتراث الجمهور المتلقى لهذا النص .

واعتمد النص على الشعر اعتماداً كبيراً وإن كان دور الشعر فيما قدمه أقل من دور الشعر فى النصوص التى قدمها عمه . ولقد استعاض عن جزء كبير من الشعر بالسجع الذى ساد الحوار النثرى مما جعله قابلاً للغناء .

وحوار "عايدة" مع أمتريس يمثل الصورة المتكررة لهذا السجع الذى يختلط فيه الغناء بالسرد :

عايدة : "آه ياMولاتى ليس قلبى من حديد ، لتحمل مثل هذا العذاب الشديد . ولم أنس بعدما قاسيت من الأهوال فى الحرب الأخيرة . وكفانى قهرا أنى صرت عبدة أسيرة . ولولا انعطافك نحوى وميلك إلىّ . لكان بلاشك قضى علىّ"(١٨١)

ولا يقل دور الشعر فى مسرحية "مى" عن دوره فى أوبريت "عايدة" ، وكذلك فى مسرحيتى "الكذوب" و"غرائب الصدف" . لقد تحولت جميع هذه المسرحيات إلى أوبريتات كان دورها الغنائى هو نفس الدور الذى قام به الغناء فى بابات خيال الظل والقره قوز . ومع أن هذه المسرحيات اعتمدت على أصول غربية فقد تحولت إلى حكاية تمثل على مسرح ، فالمسرحية هى حكاية ممسرحة تعتمد على الغناء والسرد يضاف إليها سيادة الوظيفة الأخلاقية والحكمية ـ التى ارتبطت بالقص العربى ـ على النص .

ولم تخرج مسرحية "المروءة والوفاء" لخليل اليازجى عن

هذا الإطار . ألفت هذه المسرحية سنة ١٨٧٦ ومثلت فى بيروت سنة ١٨٧٨ وقدمتها فرقة القرداحى فى مصر سنة ١٨٨٦ . ويعدها الكثيرون أول مسرحية شعرية فى الأدب العربى وإن كنت أراها المسرحية الثانية بعد مسرحية "البخيل" لمارون النقاش . ومن الطبيعى أن تكون مسرحية "المروءة والوفاء" متقدمة شعريا على مسرحية "البخيل" فمؤلفها له مكانته بين الشعراء الإحيائيين وقد استغنى مؤلفها عن النثر فى حواره استغناء تاما ، فهى عمل شعرى متكامل .

وقد التزم اليازجي فى مسرحيته بقواعد المسرحية الكلاسيكية الفرنسية ، فقد أورد قصيدة فى مقدمة المسرحية يتضح منها أنه دارس لها وأنه متبنيها فى عمله فجعل من وحدة الزمان والمكان شرطاً للمسرحية والتزم به فيها :

فَتَشْرط وحدة الموضوع حكما
وإن أمسى ثنائى ابتناء
كذا مدة المكان بكل فصل
على حكم الزمان والاستواء(١٩١)

الا أن معرفته للكلاسيكية والتزامه بها لم يجعله يكتب مسرحية مبنية بناء غربيا وإنما كان الشكل الظاهر للمسرحية حدثاً وصراعاً ، وشخصيات وحواراً يقوم به ممثلون على خشبة المسرح ، ولكن البنية تعتمد على شعر عربى فى أساسه ، فالشعر يتكون من قصائد كاملة ملتزمة بالوزن الواحد والقافية الواحدة ، ثم تتوقف القصيدة ليقدم لنا الموشح فهو تنويع بضرورة الأداء الغنائى الذى أصبح جزءاً

من بنية المسرحية وشكلها . فالقصيد قد يؤدى وقد يغنى .
أما الموشح فهو موضوع للغناء فقط . لذا فإن مقطوعات
الموشحات وضعت لها الألحان المذكورة في هامش النص
وحين يلقى قيس موشحاً هو :

يكفى عناد　　كم يعاد　　هزر الكلام
أخشى تباد　　من قراد　　عند الصدام
هذا الكلام　　مثل الحسام　　طى الفؤاد
دعد اذهبى　　واغربى　　من ذا المقام
أو جربى　　واشربى　　كأس الحمام

(قيس سالا عليها السيف فتهرب)

مثلى تكون الرجال　　أو لا فلا لا
عزيزا يصير الجبال　　منه رمالا
أين قراد يلقى الفؤاد　　منى جمادا
ياليت دام فى الفراش　　يلقى احتمالا
عند الهيام إذ يضام　　يغدو ذلالا(ص ٤٧)

يذكر المؤلف فى الهامش أنه يؤدى على "لحن حجاز
على" أصل افتضاحى غدا حب الجمال" . وحين تخاطب دعد
قيساً بموشح :

قيس ذا المقال　　فاسد باطل (ص ٤٥)

يذكر فى الهامش أنه على "لحن صبا علىَّ فقد ملكت قلبى
بدر الجمال" (ص ٤٦) وهكذا مع كل موشح تلقيه شخصية

من شخصيات المسرحية يحدد لها اللحن الذى يجب أن يتبع فى غنائه .

ولم يخرج هذا الغناء فى المسرحية بعيداً عن الغناء فى فنون الفرجة الشعبية فالمسرحية تحمل بذور العناصر الأولى للشكل المسرحى الشعبى العربى من الاعتماد على القصيدة والمقطوعات ، واختلاط الغناء بالسرد . مما يجعل الحركة المسرحية بطيئة ولا يخدم تطور المسرحية إلا من حيث أن هذا السرد جزء من بنيتها ، وكذلك تحول هذا السرد الى قص فالمسرحية محاولة لمسرحة حكاية شعبية قديمة تتناول موضوع الوفاء الذى أدى إلى أن يتحول النعمان إلى المسيحية وبذلك لم تخرج المسرحية ، فى أى جانب من جوانبها ، عن إطار الفرجة الشعبية . ومن الخير ألا تمضى مسرحية "المروءة والوفاء" دون أن نسجل أنها دعمت صورة المسرح الشعرية وإن كانت القصائد التى اعتمد عليها الحوار جافة أضافت إليها القافية الواحدة عجزا عن أن تكون لغة حوار حية متحركة . لكن المسرحية وتأكيد اليازجى على الكلاسيكية الجديدة بالإضافة إلى موقف سليم النقاش منها جعل من الكلاسيكية اتجاهاً يحتذيه مترجمو المسرح وممصروه ومؤلفوه وإن لم يهملوا بعض الأعمال المسرحية الرومانسية التى تقترب من روح مسرحهم . وهم فى كل ذلك ربطوا المسرح بالحكمة والموعظة الحسنة وحافظوا على شكل مسرحهم من اختلاط لغة المسرحية بالشعر الغنائى والسرد والقص .

وقد دعم هذا الاتجاه أحمد أبو خليل القبانى رائد المسرح فى سوريا سنة ١٨٦٥ . وقد هاجر إلى مصر سنة ١٨٨٤ . وقدم فى مصر عددا من المسرحيات منها المترجم مثل "الخل الوفى" و"عايدة" و"لباب الغرام" أو "ميتريدات" ، كما ألف مسرحيات منها "أنس الجليس" و"عفة المحبين" و"ولادة" و"عنتر" و"ناكر الجميل" و"الأمير محمود" و"زهر الرياض" و"الشيخ وضاح" و"مصباح وقوت الأرواح" و"مجنون ليلى" . وجميع هذه المسرحيات كان الشعر جزءاً أساسيا من عروضها ، وهو شعر المقصود به الغناء ، فقد كان أبوخليل القبانى علماً من أعلام الغناء وصاحب مدرسة فيه . ويعد سلامة حجازى واحدا من تلامذتها . وكان أثره واضحاً على المسرح ، أكد فيه الغناء والسرد والقص . لقد قدم على المسرح أكثر من إحدى وثلاثين مسرحية مؤلفة ومقتبسة . جمع له منها محمد يوسف نجم ثمانى مسرحيات : أربعاً من تأليفه ومثلها من أقتباسه . وقد استمد معظم مسرحياته المؤلفة من التراث الشعبى .

وجميع هذه المسرحيات تبدأ بمقطوعة شعرية تغنى ، وست منها تنتهى بأدوار شعرية . والسابعة وهى "لباب الغرام أو الملك متريدات" تنتهى بغير شعر أما الثامنة وهى "أصل النساء" الشهيرة "بلوسيا" ؛ فهى تنتهى ببيتين من الشعر يعقبهما حوار بين الكونت ولوسيا فيه طابع الغناء فهو نثر مسجوع .

الكونت : تجاوز عن الذنب العظيم تكرما ∴ فيكفى المسىء الذل والعذر والكرب
إذا ما امرؤ من ذنبه جاء تائبا ∴ إليك ولم تغفر له فلك الذنب

الجميع : قد عفونا .

لويسا : هكذا يكون الكرم ، وتكون محاسن الشيم . فأبقاكما يارب العالمين ، وحفظ ابنتى أوجين .

الكونت حيث قد زالت الأتراح ، فهيا بنا نقيم الأفراح ، ونسأل المولى المجيد ، أن ينصر سلطاننا عبدالحميد[٢٠١] .

(تمت)

ولا يخرج إطار المسرحيات المقتبسة عما صنعه مارون وسليم النقاش فهو استمرار لدورهما فى الاقتباس من جعل الشعر يلعب دوراً أساسياً خدمة للغناء فضلاً عن أن النثر قد غلب عليه طابع الغناء والسرد والقص ، أما المسرحية فهى مسرحة لحكاية . وإذا أخذنا مسرحية "هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب" مثالاً على الحكاية ومسرحتها ، فهى محاولة من القبانى أن يضع حكاية "ألف ليلة وليلة" على المسرح فهو يحذف الأوصاف لأن المسرح يصورها ويترك الحوار تديره الشخصيات ثم يدخل الغناء ليغلف به إطار الحكاية الممسرحة .

لم يقدم القبانى مسرحية شعرية خالصة وليس معنى ذلك أن التأليف الشعرى قد توقف . فقد ذكر أسعد داغر عددا

ليس بالقليل من المسرحيات الشعرية التى ألفت قبل أن يكتب شوقى للمسرح مسرحيات شعرية(٢١١) .

ومن بين من كتبوا للمسرح مسرحيات شعرية عبدالله البستانى ، وقد أعلن يوسف نجم أنه سينشر هذه المسرحيات غير أن هذه النشرة لم تظهر حتى الآن . ولم أستطع العثور على هذه المسرحيات فهى غير متاحة الآن . وقد تناول نجم مسرحيته الشعرية "مقتل هيرودس لولديه اسكندر وأرسطبولس" المنشورة سنة ١٨٨٩ . وقد ذكر أنه كان يحتذى فى سرد حوادثه حذو المسرح الكلاسيكى الجديد فهو يتتبع الحوادث التاريخية ويراقب سيرها فى طريقها الطبيعى ، إلى أن يعثر على بداية الأزمة الحقيقية فيستهل مسرحيته بها"(٢٢) . ويراه قد خطا خطوة فى رسم الشخصية ارتفع بها عن المستوى الذى بلغه سلفه خليل اليازجى فى مسرحية المروءة والوفاء كما يرأه "يخطو خطوة أخرى فى سبيل تطويع الشعر العربى وتليين موسيقاه ليتحمل سرد الحوادث المسرحية"(٢٣) . وتتردد كلمة السرد فى حديث نجم عن المسرحية ، ثم يحكم على شعرها بالمقياس النقدى للشعر العربى الغنائى ، فهو يرى "ان الصورة الشعرية عند المؤلف قوية ناصعة ، لا ينقصها سوى بعض الظلال والالوان حتى تصبح صورة مسرحية . وشعره يرتفع عن المستوى الذى بلغه اليازجى فى مسرحيته ، فهو أمتن أسرا وأصفى ديباجة وأكثر روعة(٢٤) . وقد اتفق يوسف نجم مع إدوار حنين فى

هذا . فلقد مدحه بأنه أكثر الأقدمين تنوعا فى شعره وهو فى هذه المسرحية "التى تتجاوز الألف بيت يبدل قوافيه ٢٣ مرة لاغير"(٢٥) . أى أن كل قافية تحوى ما يقارب الثلاثين بيتا وهذا فى حد ذاته كثير على الشعر المسرحى ، هذا فضلاً عن أنه قلما يترك بحراً لآخر إلا ويعود إلى البحر المهجور .

ويعطى نجم أمثلة لشعره فى المسرحية . ومع أنى لا أستطيع أن أحكم على هذه المسرحية من خلال هذه النماذج الشعرية القليلة فإن ما قدم لا يخرج عن السرد فى بناء قصص مقدم فى تركيب جاف بلا حركة ، فتطور المسرحية شعريا يحتاج إلى شاعر لكى يحافظ على الإطار الذى يستهوى الجمهور من غناء وسرد وقص بشعر حى يستطيع أن يحرك عواطفهم .

وقد كتب شوقى مسرحية "على بك الكبير" فى أكتوبر عام ١٨٩٣ فى الوقت الذى كان عبدالله البستانى فيه ينشر مسرحياته الشعرية ، وكانت فرق سليمان القرداحى والقبانى وسليمان الحداد وإسكندر فرح وميخائيل جرجس يقدمون عروضهم فى القاهرة والأقاليم . ولم يكن ظهور هذه المسرحية حدثا فريدا فى عالم التأليف المسرحى . فلقد كانت مسرحية تضم إلى المسرحيات الشعرية الأخرى فى عصرها . لقد استفاد شوقى من جميع التجارب المسرحية السابقة عليه فى تأليفه لهذه المسرحية . وليس من الضرورى هنا الوقوف عند

التأثير الغربى على هذه المسرحية ، فالتأثير الغربى قائم فى إطار المسرح العربى لم يزد عليه خطوة ، فهو قد التزم بالإطار العربى للمسرح واعتمد على الغناء اعتماداً كبيراً . والفرق بينه وبين غيره من الشعراء الذين ألفوا للمسرح أنه هو نفسه أرفعهم قامة ، لذا فإنه من الطبيعى أن يتفوق شعره على شعرهم وبالتالى أن يتفوق غناؤه على غنائهم وسرده على سردهم .

وتبدو المقطوعات القصيرة فى شكل الموشح فالمسرحية تبدأ بلحن جركس يغنيه مصطفى الجلاب وأم محمود الماشطة والجوارى وإقبال وشمس وصفية :

بين السيوف والخناجر	على الجبـــال
تلقى الجراكسة عشاير	هــم الرجـــال
يحموا النساء الحراير	مــع الجمـــال
ومن عجب حكم جاير	فيهم محـــــال
ولـيـس نـــاه وآمـــر	غيـر القتـال[٣٦]

ثم يتوقف النشيد ، فيحدّث مصطفى شمساً يطلب إليها الغناء ، وتدعم أم محمود قوله ملتزمة بنفس الوزن والقافية مع اتحاد الروى :

مصطفـى : ألا ياشمس ياحسنا ء غنينا بموال

أم محمود : يلهينا الى أن يأ تى السيد بالمال

(ص ٣)

ويضع شوقى تعليمات خاصة بالغناء وبالسكوت وتبدو المقاطع الشعرية الخاصة بالغناء وقد جعل إيقاعها وتركيبها اللغوى سهلاً ملائماً للغناء . ثم تتخلل المقاطع القصيرة المتنوعة فى أوزانها المجزوءة وقوافيها ، فأم محمود بعد أن غنت من بحر مجزوء الوافر انتقلت إلى تام المتقارب واستمر البحر الوافر فى الحوار بينها وبين إقبال ومصطفى الذى يسير على نفس الوزن ونفس خفة الكلمة :

بنات الجركس العينا   تعالين تعالينا

وحين تنشغل أم محمود بزينة جاريتين ، ينحاز مصطفى الى زاوية فيغير الوزن والقافية وهو ينشد مطرقا قصيدة من خمسة وعشرين بيتا من بحر البسيط يبدأها على عادة الشعر الغنائى بالتصريع :

يامال مافيك من سحر ومن خطر   لقد نزلت بنا عن رتبة البشر

وفيها يسرد قصته منذ أن هجر القوقاز من أجل المال باحثاً عنه يعمل جلابا حتى إنه باع ابنه ، وهو الآن يبيع ابنته وقد اختلط فى القصيدة الغناء بالسرد وبالقص .

ويدور الشعر كله فى المسرحية حول هذه المحاور الثلاثة سواء أكان الشعر مقطعات أم قصائد طويلة وقد تنوعت هذه القصائد فى الطول ، ونلاحظ كذلك استخدامه للوزن الواحد والقافية الواحدة فى الحوار بين الشخصيات فلقد طغى وزن الكامل فيما يمكن أن يكون قصيدة واحدة متعددة الأصوات تسير فى نفس محاور الشعر المسرحى منظومة من حوالى

مائة وتسعة وعشرين بيتاً .

ولاشك أن شوقى وهو يكتب هذه المسرحية كان فى ذهنه أن تمثلها إحدى الفرق المسرحية فى ذلك الوقت ومن هنا كان اعتماد النص على المقطوعات الغنائية التى كانت خفيفة بلغة سهلة أقرب الى لغة الحوار العامى . وكأنه يتحرك فى دائرة الشعر العامى حتى إنه فى المشهد الثانى من الفصل الثانى يظهر حنا الوكيل والأغوات ومملوكان صغيران وهم يغنون حال ظهور على بك بزجل عامى :

مبيك البيكات من فوق تخته ∴ ينهى ويأمر فى الخدام
النيل يجرى من تحته ∴ والأمر أمره فى الأحكام

وفى الفصل الرابع يجعل للتخت مكاناً فى المسرحية . فهو يتم فى قصر محمد بك أبوالدهب . وقد أعد وليمة كبيرة ، وقد جلس محمد بك على طرف من المائدة . وأمامه رجال من حاشيته وعلى الطرف الآخر . سيد أحمد المغنى وعواد وكمنجاتى الأغوات عند الباب ويغنى المغنى باللغة العامية المفصحة .

سعد البلاد قايم   والنجم داير عال
يارب يادايم   زد البكات إقبال

ويستمر استخدام العامية فى الحوار فالمغنى يمدح محمد بك أبو الدهب :

أبو دهب مصره   مفرد وحيد عصره
الله يديم نصره   ويحفظه والآل

ثم يطلبون منه أن يغنى دور حياة الحياة فيغنى مذهب :

سيف جفونك يالطيف مـرهفـو فـاق الحدود
والقوام أسمر خفيف فى النزال قد القدود

ثم تغنى دورا :

حيات الحياة إنته يـامنيـــة القلـــب
إمته تجود إمتـه حسبى عذاب حسبى

(ص٣٧ ـ ٣٨)

والملاحظ أن القصائـد الطويلـة المقسمة بين الشخصيات لم تخرج عن لغة القصائد التى كان شوقى يكتبها قوة فى اللغة واستخداماً للصور والتراكيب القديمة . وإن عبرت عن سرد لأحداث حياة الشخصية ، غير أن العمل كله فى النهاية هو مسرحه لحكاية ، اعتمد فيها على نفس الاتجاه الكلاسيكى الذى ساد وقته وبالذات من حيث استخدامه لعنصر المكان . فالفصلان الأول والثانى يدوران فى غرفة فى قصر على بك ، والثالث والرابع فى قصر محمد بك ، ويختلف الخامس فى أنه فى الصالحية ، أما الزمان فقد تقارب بين الفصل الأول والثانى وتباعد عنهما فى الفصول الثلاثة التالية . لكن الحس فى المسرحية يظل كلاسيكيا . وليس معنى ذلك أنه مقصود وإنما معناه أن شوقى هنا يتابع الإطار العام للمسرح فى شكله العام وفى مضمونه ، لم يخرج عليه ، فعمله المسرحى يعد امتداداً للأعمال المسرحية الشعرية

وغير الشعرية التى قدمها رواد المسرح العربى مارون وسليم النقاش واليازجى وعبدالله البستانى والقبانى . ومع أن عمل شوقى يقف بجوار هذه الأعمال التى قدمها المسرح العربى فإن هذه المسرحية لم تعرض على المسرح قط ، ولم يتعرض لها أحد من نقاد هذه الفترة ولم يذكرها . وربما كان مرد ذلك إلى أن صاحبها لم يقف وراءها ليدافع عنها وتركها للنسيان وحتى الفرقة التى كان يمكن أن تؤديها لم يذكر أنها تعرضت لها . فالفرقة القادرة على أداء هذا العمل هى فرقة إسكندر فرح الذى نافس أستاذه القبانى بإنشائه فرقة خاصة به واعتمد فيها على غناء سلامة حجازى .

وقد انفصل سلامة حجازى عن إسكندر فرح وكون لنفسه فرقة جديدة مما أدى بإسكندر فرح إلى أن يتحول عن الغناء إلى المسرحيات الاجتماعية ، ولكنه لم يستطع أن يستمر ، وقبل أن يغلق أبواب مسرحه سنة ١٩٠٨ كان سلامة حجازى قد أصبح الاسم الكبير فى عالم المسرح . وقد ألف شوقى مسرحية "البخيلة" سنة ١٩٠٧ وهى كوميديا اجتماعية . ترى أيكون قد ألفها لتمثلها فرقة إسكندر فرح أم سلامة حجازى أم عزيز عيد الذى ألف فرقة مسرحية للكوميديا بالاشتراك مع سليمان القرداحى سنة ١٩٠٧ ؟ غير أن شوقى لم ينشر هذه المسرحية وظلت مجهولة للكثيرين حتى نشرت تامة بعد وفاته بحوالى نصف قرن[٢٧] .

ولم يتح لها أن تمثل ، ومع ذلك فهى تؤكد متابعة شوقى لما يحدث على خشبة المسرح فى القاهرة فى ذلك الوقت . ولقد توقف سلامة حجازى سنة ١٩٠٩ لمرضه ، ولكن مسرحه لم يتوقف فتكونت فرقة عكاشة التى استمرت تؤدى المسرحيات الغنائية ، ثم حدثت النقلة الجديدة فى عالم المسرح العربى بتكوين جورج أبيض لفرقته التى أخذت تمثل باللغة العربية سنة ١٩١٢ فقدمت ثلاث مسرحيات من عيون المسرح الغربى معتمدة على قوة أدائها وعرضها لهذه النصوص ، ولم تعتمد فى تقديمها على الغناء وإنما على جودة الفن ، فقدمت ثلاث تراجيديات ، مسرحية سوفوكليس "أوديب ملكاً" ترجمة "فرح أنطون" فى ٣/٢١ ومسرحية "لويس الحادى عشر" للشاعر الفرنسى "كازمير دى لافين" ترجمة إلياس فياض فى ٣/٢٥ ومسرحية شكسبير "عطيل" ترجمة خليل مطران فى ٣/٣٠[٢٨] غير أن جورج أبيض لم يستمر منفرداً فى عمله .

ولم تصمد هذه الفرقة طويلاً ، فاضطر إلى أن يضم معه آل عكاشة فى فرقة واحدة فى مارس ١٩١٣ وقدمت الفرقة مسرحية "نابليون" ومسرحية "مصر الجديدة ومصر القديمة" لفرح أنطون . ولم تستمر الفرقة بعد ذلك . ثم كون مع سلامة فرقة سميت "فرقة جورج وسلامة" . بدأت الفرقة الجديدة عملها فى ٢٤ من أكتوبر سنة ١٩١٤ . وقد وضح تأثير سلامة على جورج منذ بداية

عروض الفرقة فقد قدما مسرحيتى "صلاح الدين الأيوبى" و"عايدة" . وقد لعب سلامة حجازى فى هذه الأخيرة نفس الدور الذى كان يلعبه من قبل وهو دور "رداميس" قائد جيش مصر وحبيب عايدة .. ولم يتوقف تأثير سلامة على جورج عند هذا الحد ، وإنما قدم نفس المسرحيات التى صنعت شهرة جورج أبيض "أوديب" و"لويس الحادى عشر" و"عطيل" بأسلوب سلامة حجازى ، فحولها إلى ما يشبه الأوبريت إذ أدخل على هذه المسرحيات شعراً غنائيا وألحانا مناسبة لأحداثها . وهكذا صنع فى جميع مسرحيات جورج أبيض التى اشترك معه فى تقديمها . وقد خصصت الفرقة ثلاثة أيام للعمل فى الأسبوع تقدم فيها ثلاث مسرحيات يكون الشيخ بطل إحداها ، وجورج أبيض بطل الثانية ، وفى المسرحية الثالثة يجتمع البطلان معاً . وقد لوحظ أن الليالى التى كان "الشيخ سلامة" ينفرد فيها ببطولة مسرحياتها وكذلك الليالى التى يشترك فيها مع جورج أبيض كانت تلقى من الجماهير إقبالاً شديداً ، على عكس الليالى التى كانت تقدم فيها مسرحيات جورج خالية من الغناء وينفرد ببطولتها جورج أبيض ، فقد كان الإقبال عليها أقل بكثير(٢٩) . ففى "أوديب ملكاً" لحن للاستغاثة ولحن للحيرة ولحن للأسف وهو لحن على "مقام جهار كاه" تعبر فيه الجوقة عما حدث لأوديب :

ياله يوم له الطفل يشيب وتكاد الشمس منه تظلم

لم نكن نحسب هذا ياأوديب أسفا ضاع العلا والشمم(٣٠)

ولقد قدم سلامة مسرحية "مى" فى موسمى ١٩١٤ ـ ١٩١٥ و١٩١٥ ـ ١٩١٦ وأضاف إليها أغانى جديدة بألحان جديدة حولتها كما قيل إلى أوبرا . وليس معنى ذلك أن المسرحية أصبحت أوبرا بالمعنى الغربى ، وانما معناه أن الغناء فيها هو الغالب على أدائها . ولقد أدى سلامة دوره فى غناء الشعر على المسرح حتى وفاته سنة ١٩١٧ . واستمر دوره بعد وفاته فإن الجمهور لم يتوقف عن الاستجابة للغناء على المسرح ، فقد كان نجاح سلامة أمام منافسه جورج أى نجاح المسرح الغنائى أو الشعر فى المسرح أمام المسرح الجدى تعبيراً عن رغبة الجمهور . لذا فإن جورج استمر يقدم الأوبريت مع ما يقدمه من مسرحيات فعرض أوبريت فيروز شاه سنة ١٩١٨ ، وغيرت منيرة المهدية طريقتها فى الغناء فى المقاهى والكباريهات إلى الغناء فى المسرح وقدمت أعمال سلامة حجازى المسرحية : "شهداء الغرام ، وعايدة ، وصدق الإخاء" . وتطورت عام ١٩١٧ لتقدم الأوبرا فمثلت كارمن وكارمينا كما قدمت عام ١٩١٩ عدداً من الأوبريتات . واستمرت فى عرض الأوبرات على الطريقة العربية للمسرح حتى اعتزالها عام ١٩٣٥ . ومن الغريب أنها قدمت عام ١٩٢٧ أوبرا "كليوباترا ومارك" وهو نفس العام الذى قدم فيه شوقى مسرحيته "مصرع كليوباترا" .

واستمر أولاد عكاشة يقدمون الأوبرات على الطريقة

المصرية ، وفى سنة ١٩٢٧ أعيد تقديم أوبريت "الباروكة" ومسرحية "فاتنة بغداد" .

ودخل نجيب الريحانى ميدان الغناء فقدم أوبريت "العشرة الطيبة" تمصير محمد تيمور . كما ظهرت فرقة الكسار وأمين صدقى سنة ١٩٢٠ معتمدة على الكوميديا والغناء فقدمت عدة مسرحيات ثم استقل الكسار بمسرحه سنة ١٩٢٥ .

ولعل الحدث المهم فى تاريخ الغناء على المسرح هو دخول سيد درويش عالم التلحين للأوبريتات ، فلحن أوبريتين "العشرة الطيبة" و"الباروكة" و"هدى" و"شهرزاد" ومسرحية "عبدالرحمن الناصر" كما دخل داود حسنى والخلعى عالم التلحين المسرحى ، وهكذا انفصل المغنى عن الملحن ، وبهذا الانفصال تغيرت لغة الشعر من فصيح إلى عامى وتحولت المسرحيات من التاريخى إلى الواقعى والشعبى ، وقد أدى هذا إلى الفصل بين العامية والفصحى فى المسرحيات فحين تكون المسرحية تاريخية تكون أغانيها فصيحة وحين تكون واقعية أو من التراث الشعبى تكون لغة أغانيها عامية ، هذا بالإضافة إلى غلبة العامية على المسرح منذ الحرب العالمية . فلم يكن يتوقع لمسرح تسود فيه منيرة المهدية وعلى الكسار والريحانى أن يعتمد على اللغة الفصحى . وسيادة العامية لا تنفى أن النصوص المسرحية قد غلب عليها اختلاط الغناء بالسرد بالقص .

ولقد غاب شوقى عن مصر فى الفترة مابين ١٩١٤ ـ ١٩١٩ وهى فترة نفيه إلى أسبانيا . فلم يشاهد الكثير من تطورات المسرح فى هذه الفترة وعندما عاد من أسبانيا كانت صورة التطورات الكثيرة التى حدثت فى المسرح واضحة تمام الوضوح إمامه. وقد تكونت فرقة رمسيس سنة ١٩٢٣ وهى أهم فرقة فى المسرح العربى وأكثرها استقراراً ، وقد تداخل فى لغة مسرحياتها العامى والفصيح .

وفى سنة ١٩٢٦ انشقت فاطمة رشدى وعزيز عيد عن فرقة رمسيس وكونا فرقة باسم فاطمة رشدى . وفى هذا الجو العام للمسرح ألف شوقى مسرحيته "مصرع كليوباترا" لتقدمها فرقة رشدى بعد حوالى عام من إنشائها . لتبدأ حلقة جديدة للمسرح الشعرى تخرجنا من حلقة التمهيد للمسرح الشعرى إلى المسرح الشعرى نفسه بتقاليده وبنائه الذى أكد وجوده فى اللغة العربية ومن ثم فإن ريادة شوقى تصبح بمعنى جديد للريادة وهى ريادة التأصيل .

● ● ●

هوامش الحلقة الأولى

(١) انظر محمود حامد شوكت . المسرحية في شعر شوقي ، القاهرة ، دار الفكر العربي سنة ٤٩ ص ٤٨ ، شوقي ضيف : شوقي شاعر العصر الحديث ، القاهرة ، دار المعارف سنة ١٩٦٣ ص ١٧٤ ، غنيمي هلال . النقد الأدبي الحديث ، القاهرة ، دار نهضة مصر سنة ١٩٧٩ ص ٦١٨ ، احمد هيكل : تطور الأدب الحديث ، القاهرة ، دار المعارف ، سنة ١٩٧٨ ، ص ٢٢٣ ، طه وادي ، شعر شوقي الغنائي والمسرحي . القاهرة : دار المعارف سنة ١٩٨٥ ، ص ٧٢ .

(٢) طه حسين ، حافظ وشوقي ـ القاهرة : سنة ١٩٣٣ ، ص ٢٠٢ .

(٣) مارون النقاش . المسرح العربي : دراسات ونصوص ، العدد الأول . اختيار وتقديم الدكتور محمد يوسف نجم ، بيروت : دار الثقافة ، سنة ١٩٦١ ، ص ٢٧٥ .

(٤) عباس محمود العقاد : قمبيز في الميزان ، القاهرة ، المطبعة الجديدة ، (د ت) .

(٥) Metin, A., A History of Theater & Popular enter tainment in Turkey (Ankara: Form, 1963 - 64), P.13 .

(٦) محمد عزيزة : الإسلام والمسرح . ترجمة رفيق الصبان . القاهرة : دار الهلال . ١٩٧١ . العدد ٢٤٣ . ص ٩٨ ـ ١٣٣ .

(٧) انظر إدوارد لين : المصريون المحدثون ، شمائلهم وعاداتهم في القرن التاسع عشر ، ترجمة عدلى طاهر نور ، القاهرة ، مطبعة الرسالة سنة ١٩٥١ ، ص ٢٩٠ ـ ٢٩١ .

(٨) المرجع نفسه . ص ٢٩٠ .

(٩) Marhnovitch, Nicholas N., The Turkish Theater, New York, Theater Arts Inc., 1933, pp. 13-16 .

(١٠) المرجع نفسه .

(١١) الأستاذ . جـ ٤١ ـ السنة الأولى : ٢١ ذى القعدة سنة ١٣١٠ ، ٦ يونيو سنة ١٨٩٣ .

(١٢) ابو زيد على إبراهيم : خيال الظل ، القاهرة ، دار المعارف ، سنة ١٩٨٢ ، ص ٢٥٥ .

(١٣) ابن دانيال : خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ، دراسة وتحقيق إبراهيم حمادة ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتاليف ، سنة ١٩٦٣ . ص ٢١٧ .

(١٤) المرجع نفسه ص ١٧٦ .

(١٥) لين ، المرجع السابق ، ص ٣٤٣ ـ ٣٥٨ .

(١٦) مارون النقاش ، المصدر السابق ، ص ٤١ .

(١٧) محمد عثمان جلال ، دراسات ونصوص ، عدد ٤ ، اختيار وتقديم دكتور محمد يوسف نجم ؛ بيروت ، ١٩٦٤ ، ص ٣٣٩ .

(١٨) النقاش ، سليم ، المسرح العربى ، دراسات ونصوص ، رقم ٥ ، اختيار وتقديم محمد يوسف نجم ، بيروت . دار الثقافة ، سنة ١٩٦٤ ، ص ١١ .

(١٩) خليل اليازجى ، المروءة والوفاء ، بيروت ؛ سنة ١٨٨٤ ، ص ٢ ، ٣ .

(٢٠) الشيخ احمد ابوخليل القبانى ، دراسات ونصوص ، اختيار وتقديم محمد يوسف نجم . بيروت : دار الثقافة سنة ١٩٦٣ ، ص ٣٤٩ ـ ٣٥٠ .

(٢١) انظر يوسف اسعد داغر ، معجم المسرحيات العربية والمعربة . ١٨٤٨ ـ ١٩٧٥ . بغداد : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٧٥ .

(٢٢) نجم . المسرحية فى الأدب العربى ، مرجع سابق ، ص ٣٥٧ .

(٢٣) المرجع نفسه ص ٣٦٠ .

(٢٤) المرجع نفسه .

(٢٥) إدوار حنين : شوقى على المسرح ، بيروت ، المطبعة الكاثوليكية سنة ١٩٣٦ ، ص ٧١ .

(٢٦) احمد شوقى ، على بك الكبير ، أو فيما هى دولة المماليك . القاهرة : مطبعة المهندس . سنة ١٣١١ هـ .

(٢٧) نشرت "البخيلة" نشرتين إحداهما فى مجلة الدوحة ، أعداد مارس ، وإبريل ، ومايو ١٩٨١ ، والثانية تحقيق سعد درويش القاهرة : الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٤ .

(٢٨) سعاد ابيض ، جروج ابيض ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٠ ، ص ١١٩ .

(٢٩) محمود احمد الخضى ، الشيخ سلامة حجازى . القاهرة : دار الكاتب العربى سنة ١٩٦٨ ، ص ١٩١ .

(٣٠) المرجع نفسه . ص ١٩٢ .

الحلقــة الثــانيــة

التأصيل

شوقى والشعر المسرحى

المسرح الشعرى عمل صعب لأنه يتحرك فى منطقتين ؛ دائرة المسرح ودائرة الشعر ، ولكى تنجح المسرحية الشعرية عليها أن تتفوق فى هاتين المنطقتين . وقد يتفوق الشعر بمفرده فى مسرحية فلا يكون ذلك مدعاة لنجاحها وكذلك العكس صحيح . ومن هنا كانت الصعوبة التى واجهت كتاب المسرح الشعرى . فهناك كتّاب مسرحيون لم يكونوا شعراء متميزين سقطت أعمالهم وكان ضعف الشعر سبباً لذلك السقوط كما كان هناك شعراء مجيدون سقطت أعمالهم لأنها لم تكن ناجحة فنياً . ومن هنا فإن حركة المسرح الشعرى لم تخرج عن دائرة الحركة الشعرية والمسرحية . لذا إن أراد الكاتب المسرحى أن ينجح فإن عليه أن يكون شاعراً من شعراء جيله وواحدا من المسرحيين . الشعر على المسرح ليس هواية ولكنه قدرة متمكنة تفرض نفسها على الجمهور .

وليس من بين كتّاب العرب الذين كتبوا للمسرح من سلمت له قيادة الشعر وإمارته ، وأعترف له بالسبق فى

عالم الشعر والتفوق على أبناء جيله بإجماع منقطع النظير كما حدث لشوقى . ويكاد يكون هناك إجماع أيضاً على أن شعر شوقى المسرحى قد وصل الى قمة شعرية عليا . وشعره فى هذه المسرحيات يمثل المرحلة الأخيرة فى تطوره الشعرى . وهو يسير فى خطين أساسيين ، يسيران مع طبيعة المرحلة التى كتب فيها شوقى مسرحه وهما : التيار الواقعى والرومانسى ، وقد برز التيار الواقعى بقوة إبان الحرب العالمية تحت اسم مذهب الحقيقة وفى الوقت نفسه كانت الحركة الواقعية تبرز فى ميدان المسرح .

وقد عبرت عن هذا التيار مسرحيتا "البخيلة" و"الست هدى" ، وإن كانت البخيلة لم تخرج كثيراً عن الرومانسية فهى تمجد الحب وتنتصر له . أما الاتجاه الرومانسى فكان قد ظهر فى ميدان المسرح قوياً مع إنشاء سلامة حجازى مسرحه سنة ١٩٠٥ . كما برز واضحاً مع ظهور صحيفة "الجريدة" وأصبحت له السيادة فى العشرينات ، وتمثل فى شعراء هاجموا شوقى كما تمثل فى شعراء آخرين دافعوا عنه . كما تمثل فى شعر شوقى المسرحى ، فى خمس من مسرحياته وهى جميعا تمجد الحب وتغنى له وتجعله أساسا تبنى عليه أزمة هذه المسرحيات . فلقد حاول شوقى أن يقيم أعمالا تراجيدية وكوميدية متصلة بالعالم المحيط به .

بين التراجيديا والكوميديا

فى بنية أعمال شوقى المسرحية يمكن وضع خطوط فاصلة بين أعماله ، فمسرحيات كليوباترا ومجنون ليلى وعنترة وقمبيز وعلى بك الكبير تختلف عن مسرحيتى البخيلة والست هدى . ويمكن أن نسمى المجموعة الأولى من مسرحياته تراجيديات بينما نسمى المجموعة الثانية وهما مسرحيتا البخيلة والست هدى من نوع الكوميديا . ومن الخير أن نذكر هنا أن مسرحية عنترة لم تحقق الشكل التراجيدى وانما خرجت عنه لتبقى حاملة البذرة الأصيلة للشخصية ، والحدث فى السيرة الشعبية .

التـراجيـديـا

ولا أريد أن يتبادر للذهن أن مسرحيات المجموعة الأولى أى التراجيديات متصلة بالغرب اتصالا وثيقا مباشرا ، وأنها تترسم خطى الأعمال المسرحية الغربية ولكن ما يراد بها هنا أنها تتصل بالتراث الغربى من خلال التطور الذى حدث للنص المسرحى فى مصر والذى جعل من التراجيديا العربية ذات صورة مختلفة عن التراجيديا الغربية ؛ فكانت أكثر اتصالا بالذوق العربى من حيث الغناء والسرد والقص . واذا كانت هذه الأعمال تختلف إلى حد ما عن الأعمال المسرحية الغربية فلماذا اخترت

لها مصطلح تراجيديا ؟ ذلك لأن التراجيديا ليست شكلا واحدا وانما تعددت أشكالها فهناك التراجيديا الأرسطية والتراجيديا اللاتينية ثم أخذت تتطور هذه التراجيديا لتأخذ فى العصر الحديث شكل الكلاسيكية الجديدة التى ظهرت في فرنسا وظهر معها شكل آخر للتراجيديا وهى تراجيديا شكسبير . ودار صراع بين الكلاسيكية الجديدة وبين تراجيديات شكسبير فأيهما الأصح وأيهما الوريث للتراجيديا اليونانية ؟ هناك من عد "الكلاسيكية الجديدة كلاسيكية مزيفة . وأن الوريث الحقيقى لليونان هو شكسبير . وأن الوريث الحقيقى لشكسبير هى المسرحية البورجوازية القوية الجديدة"(١) .

وقد عدت الكلاسيكية الجديدة النسخة الارستقراطية للنظرية اليونانية وممارساتها أكثر منها إحياء لهما كما عد شكسبير ليس وريثا للتراث اليونانى وإنما الممثل الرئيسى لنوع جديد من التراجيديا(٢) . ولم تتوقف التراجيديا عند حدود شكسبير وانما تعدتها الى المسرح الرومانى الذى قدم مفهوما جديدا للتراجيديا ثم ظهرت أكثر من مسرحية تراجيدية تمثل أكثر من اتجاه .

ومازالت التراجيديا حتى الآن تمثل حلم الكاتب المسرحى الذى يود أن يحققه . وكان شوقى واحدا من أولئك الكتّاب المسرحيين لقد حاول أن يقدم المسرحية التراجيدية ولكن بالشكل الذى يتلاءم مع عالمه ، لذا فإن الباحث عن أصول

تراجيدية لمسرح شوقى بعيداً عما قدمه التراث المسرحى العربى يجد نفسه فى مأزق ، فمرة هو كلاسيكى ومرة هو تابع لشكسبير ومرة ثالثة هو رومانسى غارق فى رومانسيته . الإمساك بأى خصيصة للمسرح الكلاسيكى أو مسرح شكسبير أو المسرح الرومانسى قد يجد لها أرضية يمكن تطبيقها على بعض ما يقدمه شوقى . ولكنها فى النهاية لا تقدم لنا شوقى بشكل يسهل معه فهمه ، فكل هذه العناصر تأكدت فى المسرح المصرى ولا يجد الجمهور غضاضة فى أن يكون الصراع فى المسرحية بين الحب والواجب ، ولا يرى ايضا غضاضة فى أن ينتصر الحب أو الواجب ، طالما أن قواعد الفرجة الأساسية التى تربطه بالمسرح موجودة . ويمكن أن تحدد لمسرح شوقى التراجيدى عناصره الأساسية ، فجميع هذه المسرحيات تستمد موضوعها من التراث . ويتعدد هذا التراث من تاريخى إلى شعبى . فمن التراث الشعبى كتب مسرحيته "مجنون ليلى" و"عنترة" . ومن التاريخ "قمبيز" و"كليوباترا" و"على بك الكبير" .

وهنا تبرز ظاهرة هامة وأساسية فى التراجيديا فى أنها ككل تراجيديا تعتمد على الصراع بين الفرد والقوى التى تريد أن تسيطر عليه . ومن هنا بنيت هذه التراجيديات على العاطفة ، كان الحب عنصرا أساسيا فيها والحب ولد الطريق نحو الموت ولقد كان الحب والموت الأساس الذى ساعد فى توجيه وظيفة النص .

الحب

بنى الصراع فى جميع مسرحيات شوقى على الحب ، وقد قامت مسرحية "مجنون ليلي" على حب قيس لليلى هذا الحب الذى لم يتحقق .. لقد تسبب الحب فى بعد ليلى عن قيس فقد رفضه أهلها لأنه شبب بها . وكان هذا الشعر مدعاة لفراقه عنها فقد حبب هذا الشعر ورداً فى الزواج منها وهيبها عليه فامتنعت عنه ، فوهبها للحب والشعر وقيس والألم :

ورد : ....

مُنْذُ حَوَتْ دارِىَ لَيْلَى ما خَلَوْتَ من نَدَمْ

كانت إطافَتِى بِهَا كـالـوَثَنِـىِّ بالصَّنَـمْ

ورُبَّمَا جِئْـتُ فِـرا شَها فخانَتْنِى الْقَدَمْ

كأنَّها لِـى مَحْـرَمُ ولَيْـس بيننـا حَـرَمْ

شِعْرُكَ ياقَيْسُ جَنَـى عـلـىَّ واجْـتَـرَمْ

هَيَّبَهَـا فـامْتَنَعَتْ كأنَّـها صَيْـدُ الْحَرَمْ

وَهَبْتُهَا لِلْحُبِّ والشِّعْرِ وقَـيْـسٍ والأَلَـمْ(٣)

وإذا كان الشعر قد وجه ورداً لليلى فإن حب قيس لليلى وجهته قوة كونية تحافظ على هذا الحب وترعاه كما تحافظ على ليلى وتصرف عنها هوى الزواج . كانت هذه القوة الكونية هى قوة الجنى الأموى شيطان قيس الذى لعب دوراً هاماً فى بناء النص المسرحى وفى الصراع الدائر فى المسرحية ، فهو الممسك بخيوط هذا الحب .

الأموى : وإنى لأكفل ليلى له ∴ وأصرفها عن هوى غيره
سهرت على طهر ليلى الزمان ∴ ولم أغمض العين عن طهره
صرفت عن الحب حتى الزواج ∴ وماقدس الله من سره
ولو أن عينى تشق القبور ∴ سهرت على الحب فى قبره
(ص ٧٣)

ولم يكن ذلك مفاجأة فى النص ، وإنما بنى حديث الجنى على رؤية سابقة أعلنتها ليلى بعد أن رفضت قيساً وقبلت ورداً ثم ندمت فقد كان قرارها ليس فى يدها وإنما كان فى يد الجنى وأنها حين تكلمت كان كلامها هذيانا ، فهى لم تكن تملك وعيها ، فعبرت عن حالة عجزها هذه بأنها كأنما كانت مأسورة أو كأن شيطاناً سلبها إرادتها فكان يقود لسانها .

ليلى : ......
قالوا انظرى ما تحكمين فليتنى أبصرت رشدى أو ملكت عنانى
مازلت أهذى بالوساوس ساعة حتى قتلت اثنين بالهذيان
وكأننى مأسورة وكأنما قد كان شيطان يقود لسانى
(ص ٧٠)

ولقد كان الجنى حريصاً على أن يفرق بين ليلى وبين قيس حتى يجعل الحب ملتهباً بينهما وهو يظهر له بعد وفاة ليلى ويناديه ، ويرد عليه قيس سائلاً عمن يناديه فيخبره أنه الذى أوحى له حب ليلى .

الأموى : قيس

قيس : من الهاتف من نادى الشريد المطرح

الأموى : أنا الذى أوحى إليك حب ليلى واقترح
(ص ٧٤)

ويختلف الحب فى مسرحية "عنترة" عنه فى مسرحية "مجنون ليلى" وذلك باختلاف طبيعة الشخصيات .

فوظيفة قيس فى الحياة أنه شاعر وحين عشق تمزّق تَمزُّق الشاعر الذى لا يرى فى الحياة غير العاطفة تجره نحو حبيبته ، سواء أكانٍ يدفعه إليها قرينه الجنى أو يدفعه الحب المجرد . أما الحب فى مسرحية "عنترة" فهو ليس حباً تراجيدياً وإنما هو خارج عن الدائرة التراجيدية إلى السيرة ، فعنترة الفارس فى السيرة هو نفسه عنترة فى المسرحية : فارس أولاً وشاعر ثانياً . عبر شعره عن فروسيته وعن قوته وامتلأ التراث بقصة هذه الفروسية في سيرة شعبية تعد واحدة من أهم إبداعات التراث الشعبى العربى ، ويأتى الشاعر فى حياة عنترة فى المرحلة الثانية ، فهو حين أحب واجه أعداءه بسيفه ودافع عن حبه دفاع الفارس عن حرمه . وحين يقتحم اللصوص أرض عبس وتخطف عبلة يهاجم عنترة اللصوص ويستعيد عبلة ويخاطبها بحبه فى حديث يبرز فيه المهند واليمانى ويصبح فيه ليث الغاب وتكون عبلة لباته .

عنتـرة :

لبيك عبلة يافداك حياتى نادِى يجبك مهندى وقناتى
لو رن صوتك فى جوانب حضرتى لبَّاك من شبج التراب رفاتى
البيد تحت يدى وتحتك ضيعة أنا ليث غابتها وأنت لباتى[٤]

ويصبح حدث المسرحية الأساسي هو محاولة الفارس عنترة الحصول على عبلة الجميلة والدفاع عنها ضد كل من يريدها ، وهو ينجح في ذلك بقوته التي لا يضارعه فيها فارس من فرسان عصره .

ويختلف الحب في "مصرع كليوباترا" عنه في "عنترة" ، فهو حب ندِّين : قائد حاكم لروما لملكة تحكم مصر . الحب هنا يدخله صراع يقوم أساساً على حب الوطن . فروما ومصر مختلفان تربطهما مصالح ولكن بينهما عداء ، روما تريد أن تسيطر ومصر تريد أن تستقل ، وهنا تكون قوة الصراع : أيكون الإخلاص للحب أم للوطن ؟ هذا الصراع يحيط بأحداث المسرحية . وقد صور حابي شكل هذا الصراع وجدته في محاولة لتجمع المصرى والأثينى في مواجهة الرومان .

حابي (لزينون يشير إلى ديون وليسياس)

أخي هذا أثيني	وخلّى ذاك مقدوني
كلا الخلين ذو جد	بأرض النيل مدفون
فليسا في هوى مصر	وفي طاعتها دوني
ورثنا الوطن الغالي	بالجنس وبالدين
ولم نصبر على حكم	لرومية ملعون
ولسنا حزب أكتاف	ولسنا حزب أنطون(٥)

وقد ارتفع هذا الصراع في قلب كل من العاشقين كليوباترا وأنطونيو . وقد عبرت عنه كليوباترا حين خرجت بجندها في معركة أكتيوم تاركة أنطونيو يواجه مصيره ضد أوكتافيو . كان

تبرير كليوباترا لتركها له أنها تخذل حبيبها فى سبيل نصرة مصر .

كليوباترا : .....

وتبينت أن روما إذا زا ... لت عن البحر لم يسد فيه غيرى
كنت فى عاصف ، سللت شراعى ... منه فانسلت البوارج إثرى
خلصت من رحا القتال ومما ... يلحق السفن من دمار واسر
فنسيت الهوى ونصرة أنطنـ ... ـيوس حتى غدرته شر غدر
علم الله قد خذلت حبيبى ... وأبا صبيتى وعونى وذخرى
والذى ضيع العروش وضحى ... فى سبيلى بألف قطر وقطر
موقف يعجب العلا كنت فيه ... بنت مصر وكنت ملكة مصر
(ص ١٨ ـ ١٩)

وكما عانت كليوباترا الصراع بين حبها لحبيبها وحبها لوطنها عانى أنطونيو نفس هذا الصراع ، فهو يقف بجوار كليوباترا محارباً لأوكتافيو أى أن الرومان يحاربون الرومان ، وقد انهزم جيشه فهرب ويقف أمام عبده أوروس الذى يحاول أن يخفف عنه الهزيمة فيرد عليه أنطونيو بأنه لم يكن جباناً فى حربه وما خان عهد الهوى ، وأنه مازال ابن روما المخلص :

أنطونيـو :

إذن لم أكن فى الوغى بالجبان
ولا خنت أوروس عهد الهوى
وتشهد أنى أنطونيوس
وأنى ابن روما وأنى الفتى
فإن عشت عشت نقى الجبين
وإن مت مت كريم الثنا

ثم يخبر بخبر كاذب بأن كليوباترا قد انتحرت فيعيش

احزاناً : لقد خسر روما وخسر حبيبته ، فهو يحدِّث روما يسألها المغفرة :

روما حنانك واغفرى لفتاك أواه منك وآه ماأقساك

ثم يحدِّث كليوباترا فى الوقت نفسه يسألها المغفرة أيضاً :

صفحاً كلوباترا فربت زلة قد كنت تغتفرين حين أراك

(ص ٥٤ ـ ٥٥)

لقد أدرك أن أمره قد انتهى . أنهاه الحب . بعد أن كان قائداً للجيوش براً وبحراً انتهى به الأمر إلى أن يقوده جفنا كليوباترا :

قدت الجحافل والبوارج قادراً مالى ضعفت فقادنى جفناك

لقد حدد الحب بداية المأساة ونهايتها وكانت العاطفة هنا قوية لتحدد مسار الصراع وتتجه به نحو المأساة .

ولقد لعب الحب دوراً مهماً أيضاً فى مسرحية على بك الكبير ، بدأ بشراء على بك "آمال" الجارية الشركسية ، فحقد عليه مملوكه مراد بك . إذ أراد أن يشتريها من والدها مصطفى .

مراد بك : قم مصطفى .. هذه الحسناء تعجبنى
أليس يكفيك فيها ألف دينار

مصطفى : ألف قبلت

مراد بك : إذن تأتيك كاملة

فاخرج ببنتك واحملها إلى دارى[٦]

ثم يأتى على بك فتعجبه آمال فيعرض على أبيها أن يتزوجها منه بدلاً من شرائها وبهذا يتغير وضعها من فتاة معروضة للبيع فى سوق الرقيق إلى سلطانة لمصر . وحين يلتقى مراد بآمال فى قصر على بك يعلن أنه ليس ابناً لعلى بك وأنه ليس هناك شىء يمنعه من أن يحبها ، فهو يرى شأنه فوق شأن محمد بك أبوالدهب وأنه لا يقل مكانة عن على بك .

مراد بك :

قد عرفناك ياأميرتى أمس التقينا فى معرض الجلاب
ذهبت لأشرى فاشترانى وباعنى   غزال بسهم المقلتين رمانى
هممت ولكن صاحب الصيد ردنى   وصيّر سلطان البلاد مكانى
ولم يدر أنى فوق شأن محمد   وشأن علىّ فى الرياسة شانى
إذا ماحوتنى كفة رجح الذى   رمى بى فى ميزانه فحوانى
وجاء على فاشترى .....

(ص ٤١)

وماكان منه إلا أن انضم إلى معسكر محمد بك أبوالدهب فى حربه ضد على بك ليكون أقسى أعدائه عليه ، بل إنه لا يتردد فى أن يشير بقتله ، ويعيش على بك صراعاً نفسياً مؤلماً من خيانة مراد بك :

رباه مابالى أبعد محمد   وعقوقه أشقى بكيد مراد

(ص ٧٣)

ويقود مراد الجيش ضد على بك وقد جرح على بك فى

المعركة ، وفى اللحظة التى يعلن فيها قدوم على بك جريحاً يأتى النخاس مصطفى اليسرجى ليبلغ مراداً أنه ابوه وان آمال هى أخته .

مصطفى : أنت تحبها ؟

مراد بك : أجـل

مصطفى : أنـت ؟

مراد بك : أجـل

مصطفى : حذار يامراد من هذا الهوى

مراد بك : ولم ؟ ما آمال ؟ أهى من دمى ؟ أم هى لحمى ؟
مصطفى : هى والله هما

مراد بك : أختى ؟

مصطفى : أجل أختك (ص ٩٦)

وهنا يتغير مسار الحديث ليدفعه إلى حركة جديدة ولكن فى ملاقاة الموت .

● ● ●

وعلاقة الحب هنا مختلفة تماماً عن علاقة الحب الأساسية التى بنيت عليها مسرحية "قمبيز" . بطلتها نتيتاس ابنة فرعون الذى قتله أمازيس وتولى عرش مصر مكانه ، كانت تعيش علاقة حب مع تاسو أحد قواد أبيها . وبعد مقتله حول تاسو عاطفته نحو نفريت ابنة الفرعون الجديد . وتبدأ

الأحداث بطلب قمبيز أن يتزوج من نفريت فترفض الزواج منه وتتقدم نتيتاس إلى الملك تطلب منه أن تذهب بديلاً عن ابنته إلى ملك فارس حتى لا يغضب فيهاجم مصر ، وهى على استعداد لأن تضحى بنفسها فى سبيل مصر .

نتيتاس : .....

(مستمـرة)

جئـت أفدى وطنـى من سيف قمبيز ونـاره
جئت أفـدى وطنى مـن دنس الفتح وعـاره

فرعون : ماذا تقولين فيم جئت ؟ قمبيز ؟ الفتح ؟ مصر ؟ فارس ؟

نتيتاس : نفريت تأبى المسير هب
لى مكانها منك ياأمازس

فرعون : أنت التى تذهبين

نتيتاس : لم لا ؟

لقد تحول حب نتيتاس إلى مأساة لها ولشعبها فلقد اكتشف قمبيز أن فرعون مصر قد خدعه وأن ابنته رفضته فقرر أن يغزو مصر .

ولقد تم الحدث الأساسى فى المسرحية بعد رحلتها إلى فارس لتكتمل مأساة النص المسرحى . وليبدأ تطور هام فى بنية الحدث المسرحى ليحوله الى تراجيديا ألا وهى الموت

وهو ما حدث فى التراجيديات الأربعة .

المـوت

يلعب الموت فى جميع مسرحيات شوقى الشعرية دورا هاما غير أنه قد حول أربعا منها إلى تراجيديات . بينما لم تتحول مسرحية عنترة الى تراجيديا فالموت لم يمثل فيها مأساة للبطل ؛ فعنترة بطل قوى قادر كان يصنع الموت وينزله على أعدائه ولم تظهر عليه لحظة ضعف يسقط فيها . كان الحب بيده في كل نازلة . إذا ما اقتحمته الأحداث كان القوى القادر على إنقاذ الموقف بسيفه "وباختصار فإن التراجيديا لا تتعامل مع الأبطال المقدامين مثل أخيل دون كعب قدمه . رجل صلب العود يمكننا أن نقول إنه ممسوس بقوة كونية حتى إنه لا يمكن أن يصيبه أذى . إن هذا الرجل ليس بطلا تراجيديا"(٧) . وعنترة لم يكن يقل بطولة عن أخيل . لذا فهو ليس بطلاً تراجيديا ولم يسقط فى النص المسرحى سقطة تراجيدية واحدة .

وعلاقته بالموت فى المسرحية هى علاقة لم تخرج به عن كونه بطلاً لسيرة . فالموت لم يكن يمثل مأساة فعل تراجيدى مرير بقدر ما يكشف عن بطولة خارقة لبطل هو فى الأصل بطل لسيرة شعبية تحول إلى مسرحية دون أن يحدث فى البطل تغيير يذكر . الموت يمثل انتصار البطل وهذا يختلف عن الموت فى مسرحيتى "البخيلة" و"الست هدى" . لقد كان

الموت فيهما امتداداً للحركة الكوميدية .

لم يكن موت نظيفة البخيلة يمثل مأساة بقدر ما يمثل حلا لأزمة جمال حفيدها وحسنى خادمتها . ويصبح الموت خفيف التأثير على النفس مدعاة للإحساس بالسخرية الناجمة من حركة الفعل من تناقض الحدث .

وكان موت الست هدى فاجعة ضاحكة لزوجها العجيزى الطامع فى ثروتها . لقد كانت خيبة أمله جزءاً من بناء حدث الملهاة المسرحية . ويختلف الموت فى هاتين المسرحيتين عنه فى مسرحياته الأربع ، "مجنون ليلى" ، و"مصرع كليوباترا" ، و"على بك الكبير" و"قمبيز" . فهو جزء أساسى من الفعل التراجيدى فهو يمثل الفعل الجليل الذى يعد واحدا من أهم أسس التراجيديا . ولا يعنى هذا أن التراجيديا لابد أن تنتهى بالموت فليس من الضرورة أن يصنع الموت المأساة ، ففى مسرحية "الملك أوديب" لسوفوكل لا يمثل موت جيوكاستا أم أوديب ذروة الفاجعة فى المأساة وانما يمثلها فقء أوديب لعينيه وتغير حاله من السعادة إلى الشقاء من ملك حاكم صاحب قيادة إلى منبوذ أعمى مستحق للعطف والشفقة .

• • •

لقد قتل الحب ليلى فى مسرحية "مجنون ليلى" فكان الحب دافعا لخلق المرارة المأساوية التى تدفع بالفتاة الى

الموت دون أن يتحقق حبها وهى تستشعر مأساتها بقوة فما اصابها هو وهم العادة ، فإن المجتمع خلق المأساة ، فتحس انه لم تعذب بالحب قبلها عذراء ولا بعدها فحبها اقوى من أن توقفه أو يوقفه مجتمع مع أنه لن يتحقق :

لا الحواميم تصرف الجن عنا   حين تتلى ولا رقى السحر تجدى
أبقيس وبى هوى عبقرى   ضاع فيه الرقى وحار المفدى
ما سلاحاه حين يقتل إلا   من عفاف ومن وفاء بعهد
لم تعذب بالحب عذراء قبلى   كعذابى ولن تعذب بعدى[٨]

ويكون موتها مأساة لرجلين لزوجها ورد ولحبيبها قيس ؛ فورد يشعر أنه قد جلب على نفسه وعلى قيس الشقاء كلاهما يحب ليلى وكلاهما لا يحظى بليلى فهى عند الزوج جسد بغير الروح ، وهى عند الحبيب روح بغير الجسد ، وكلاهما يريد الروح والجسد . وحين تموت يقف الزوج بين الناس فلا يعزيه أحد وتبدو على وجههم البغضاء متهمة إياه بأنه صانع مأساة ليلى وقيس . ويعبر عن ذلك أحد أصدقائه فى حديثه له :

لقد أحسنت يــاورد   ومــا للنــاس إحســان
يعــزون أبــا ليلــى   ومــا عــزاك إنســان
بل أنظر ترهم أقسى   عليك اليوم ما كانوا
على الأوجـه بغضــاء   وفــى الأعيـن عــدوان

(ص ١٠٥)

ويتحمل الرجل على مضض كل هذه التهم . ويرضيه إيمانه بأن ذلك ليس حقيقة :

ليسأل الناس قبر ليلى فإن فى قبرها الجوابا
(ص ١٠٦)

وإذا كان ورد قد وجد لنفسه عزاء فان قيسا لم يجد لنفسه مثل هذا العزاء . لقد كان يشعر بحدوث الفجيعة : فهو يقول لبشر :

لا ، لا تجم ولا تخف شيئا أنا يابشر بالفجيعة شاعر
خلجت قبل نلتقى عينى اليسرى وريع الفؤاد روعة طائر
(ص ١١٧)

ويعرف قبر حبيبته بإحساسه وعزف الرياح :

عرفت القبور بعزف الرياح ودل على نفسه الموضع

ويعيش لحظة حزينة يأتيه فيها قرينه الأموى ليؤكد أنه هو الذى أوحى له بحب ليلى ووجهه نحوها :

أنا الذى أوحى إليك حب ليلى واقترح

ويرفضه قيس لأنه هو الذى تسبب فى المأساة وجعله يقول شعرا يخدش ليلى :

لولاك ما بحت بما خدش ليلى وجرح
كأنه فى عرضها زيت على الثوب سرح
(ص ١٢٠)

ويشعر قيس بالموت ويسعد له فهو سيرقد مع ليلى فى ثرى نجد ثم يسمع صوتا ضئيلا كأنما هو خارج من القبر يدعوه إليها :

..... تنـادينـي من قبـرهـا باسمـي
لبيــك يـاليلـي بـالــروح والجسـم
(ص ١٢٤)

ثم يسمع أصواتا تردد اسمه واسم ليلى لتكون فى ذلك النهاية وهى نهاية لمأساة هى فى أصلها تراجيديا تحقق فعلها بمرارة عميقة كان الموت يمثل فيها ذروة للنهاية .

● ● ●

وكان الموت فى مسرحية مصرع كليوباترا يمثل أيضا ذروة النهاية فقد بنى على موت وكان الحب سبباً له .

لقد انهزم أنطونيو وفى عذاب هذه الهزيمة أبلغ خبرا بأن كليوباترا قد ماتت فضاقت الدنيا فى عينيه : لقد خسر روما وخسر كليوباترا ؛ الوطن والحبيبة . لقد فقد بذلك أسباب الحياة وهو لا يقبل أن يعيش مع الأذى حياته ذليلا :
فكيف مقامى ياأوروس على الأذى وصبرى على العيش الذليل المكدر
(ص ٥٧)

ويعجز أنطونيو عن أن يتخلص من أذاه بالانتحار فيطلب من عبده أوروس أن يساعده على ذلك بقتله ويقدم له ثمن فعلته سيفه ودرعه . لم تعجب العبد مقالة سيده فيقتل نفسه ليرى سيده مدى إخلاصه له :
لقد جاد لى بالسيف والدرع قيصر وجدت بأيام الحياة لقيصر

فما كان من أنطونيو الا أن استوعب الدرس فاندفع منتحرا ليسقط

علي الأرض جريحا .

اوروس عفواً قد ذهبت ضحية وجنى عليك ترددى الممقوت
فعلمت منى كيف يجبن قيصر وعلمت منك العبد كيف يموت

ولم تكن كليوباترا تعلم شيئا عن أمره إن كان قد مات فى المعركة أو أسر : وتقف مع نفسها فى صراع لقد ذهب الحليف والحبيب وهى تخشى أن تنتهى إلى أن تذهب الى روما سبية فيهان بذلك عرش مصر :

أبى لا العز خفت ولا المنايا ولكن أن يسيروا بى سبيا
أيوطأ بالمناسم تاج مصر وثمت شعرة فى مفرقيا
(ص ٦٣)

ويجد ثلاثة جنود أنطونيوس يئن من جراحه فيحمله اثنان منهم إلى كليوباترا ويموت بين يديها وهو يطلب منها أن تقبله فهو بطل لم تظفر الحرب به غير أنه تحت لواء الحب مات ، وتبكيه كليوباترا ليكون موته دافعا لها للإسراع بالإنتحار ، ولكنها مع ذلك تحاول أن تجد طريقا قبل الإقدام على الانتحار فلا تجده ، فتقرر الانتحار فالموت هو خلاصها من مأزقها وهو نهاية مأساتها لتلتقى بحبيبها أنطونيو :

وكأن إغماض الجفون تناعس وكأن رقدتى اضطجاع دلال
سربى إلى أنطونيو فى نضرتى ورواء جلبابى وزينة حالى
(ص ١٩)

ويكون موتها بداية مأساة شعب بكامله فمصرع كليوباترا هى تراجيديا مصر .

وتلتقى مسرحية على بك الكبير مع مصرع كليوباترا بأن لعب الموت نفس الدور ؛ فقد انتهى الموت بمأساة لمصر .

لقد دفع حب مراد لآمال التى لم يكن يعرف أنها اخته إلى تغيير مصير على بك فقد تحول إلى عدو له ووقف بجانب محمد بك أبو الدهب وانتهى به الأمر إلى جرحه لعلى بك جرحا مميتا اكتشف بعده أن آمال أخته وأنه لم يكن هناك مبرر لغيرته . لقد حاول أن يقتله بوعى منه لأسباب هذا القتل فإذا به يكتشف أن هذا الوعى كان بناء مغلوطا فى رؤيته للواقع . فقد قتل أباه فى المعركة . ويكتشف الأب مأساته ومأساة ابنه وابنته فقد باع ابنه ثم ابنته وانتهى به الأمر أن يقتل على يد ابنه فيطلب الابن من أبيه أن يعفو عنه .

مراد بك : أعف أبى عنى أتعفو ياأبى

الأب : القلب عنك وعن السيف عفا

بل اعف يامراد عن أبٍ باعك طفلاً كبيعة الدمى

(ص ٦٧)

ولا تنتهى المأساة عند موت الأب إذ يحمل على بك مجروحا محمولا على سرير من جريد فيوضع فى ناحية من الساحة ويدخل عليه محمد بك أبوالدهب الذى يشفق على سيده ومربيه . فيطلب على بك منه أن يقتل مراداً لأنه خائن ثم يلمح أمالا ومراد بك قادمين فتتقدم آمال متلهفة نحوه فيصدها ، متهما اياها بخيانته مع مراد ، فتخبره أنه أخوها

فتتغير عواطف على بك كما تتغير عواطف مراد بك فيخاطبه بياابى ويطلب منه أن يعفو عنه ويهب له على بك جرائمه ويتركه إلى ضميره يعذبه . ويموت على بك ليبقى الوطن فى مأساة حكم المماليك .

● ● ●

ولقد تمركزت أحداث مسرحية "قمبيز" حول الموت الذى انطلق من وراء الحب والكبرياء .

بدأت مسرحية "قمبيز" والمأساة قد بدأت فنتيتاس تهرب من عالمها وتقبل التضحية بنفسها هربا من حبيبها الغادر تاسو . وكان هذا الهرب موجهاً للمأساة لتصل إلى ذروتها ، تذهب نتيتاس إلى أرض قمبيز فتكتشف أنه مريض مصاب بفصام ، فهو يسمع أصواتا ويصاب بصرع ويقتل أخته التى يتزوجها ويقتل أخاه شكاً فى خيانتهما ثم يكتشف بعد ذلك أن فرعون مصر خانه وأعطاه نتيتاس ابنة فرعون السابق بديلا عن ابنته .

فيغزو مصر لتبدأ سلسلة من المآسى على أرضها . تقتل نفريت ابنة الفرعون نفسها ، لأنها تسببت فى غزوه لأرضها ثم يقتل بسمتيك بن أمازس والمتولى العرش بعد أبيه ووقد رفضه عفو قمبيز .

قمبيـز :

تعال فرعـون بسمـا تعال منـى ناحيـة

لقـــد عفـوت مـــرة   وقد تكون الثانية

فرعون : لا مرحباً أمس ولا اليوم بعفو الطاغية .

(ص١٠٤)

لقد حول الفرعون العلاقة بينه وبين قمبيز إلى علاقة بينه وبين مصر فإن قمبيز إذا كان قد قهر فرعون فهو لم يقهر مصر :

فرعـون :

كذا الدنيا تغير يابن كسرى   فخفها إنها لا خير فيها
وهبك قهرتنى أقهرت مصرا   ....

قمبيز : أجل ووضعت سيفى فى بنيها

ويرفض فرعون منطقه فيأمر به قمبيز ليعود للأسر ويتحول بسماتيك الى بطل تراجيدى يقاوم الهزيمة ويرفضها حتى وهو فى الأسر .

قمبيز : ....

أنظر إلى أين انحططت

فرعـون :

كـذبـت لــم   ينحط للشرف الرفيع عمود
إن الجواهر فى التراب جواهر   والأسد فى قفص الحديد أسود

(ص ١٠٦)

وهنا تحضر نتيتاس لتواجه طغيان قمبيز ويعلن لها أنها أتت لتنقذ قومها ووطنها وتنقذه من غضب الأرض والسماء . ولكن قمبيز لا يهدأ ، يقتل فانيس القائد اليونانى الذى خان مصر ويدخل عليه الجند بتاسو فقد قبضوا عليه وهو يثير البلاد ويغرى القرى بالثورة وتغفر له نتيتاس فهو قد قضى حق وطنه فى الذود عنه ، وعزاؤها أنه يموت دفاعا عن وطنه ، لذا فهى تتخذ قرارها أن تترك قمبيز وتذهب إلى أرض طيبة والصعيد لتدعو للثورة وتحشر الدعاة وتجند الجنود لقهر أعداء مصر وراء الحدود .

نتيتاس : ....

وشفائى أنك الذا ئد عن مصر المحامى
زل لتبقى كودادى مت لتحيا كغرامى

(ثم تتراجع)

والآن إلى طيبة والصعيد لحشد الدعاة وحشد الجنود
وقهر العدو وإرغامه وقذف المغير وراء الحدود
(ص ١١٢)

ويستمر الفعل في الحركة لتتحول المسرحية من تراجيديا نتيتاس إلى تراجيديا مصر كلها فيطعن قمبيز عجل أبيس وهنا يدخل عجل أبيس ، ليصبح جزءا من مأساة شعب اغتصبت أرضه ومات أبطاله وديس دينه .

ويصاب قمبيز بعد قتله للعجل بلوثة عقلية ، يعذبه ضميره ويأخذه الهذيان وتطارده أشباح قتلاه . ينادى نتيتاس أن

تعود إلا أنه لا يستمر بل يطعن نفسه بخنجر . ولا تتوقف المسرحية بل تستمر لتوضح أن موت قمبيز كان من انتقام أبيس . وكانت هذه محاولة لتخفيف حدة المرارة من فعل الموت . ولكنه هدّأ حركة المأساة وجعلها بطيئة بهذا الموقف .

الكوميديا

وإذا كانت الخطوط التى تفصل بين التراجيديا والكوميديا واضحة فإن استقلال العمل التراجيدى دون أن يدخله عنصر من عناصر الكوميديا ليس ضروريا وقد استخدم شوقى بعض عناصر الكوميديا بوضوح فى مسرحياته التراجيدية . ولقد كان أهم عنصر من عناصرها السخرية .

وفى مسرحية "مجنون ليلى" تحدثت ليلى وبشر عما حدث بين الظبى وقيس فقد دافع قيس عن ظبى صاده ذئب ، فقتله قيس فأخذ بشر يسخر من الموقف بأنهم حفروا للظبى قبراً وصلوا عليه وسقوا قبره بدموعهم . ويطلب من السامعين أن يدعوا عليه بالرحمة :

حفرنا القبر للظبى وقـمـنـا فـدفـنـاه
وصلينا علـى الميت وبـالـدمـع سقينـاه
فقولوا ولتقل ليلى معى : يرحمه الله (ص ١٦)

وقد استجاب الموجودون للسخرية بالضحك . ولم تكن هذه السخرية (زاعقة) وانما كانت هادئة لا تبرز بقوة فى القراءة

قدر بروزها فى تمثيل النص وقد ينجح أداؤها فى خلق السخرية وقد لا ينجح .

غير أن اللقطة الساخرة الزاعقة كانت فى الفصل الرابع من المسرحية فى قرية من قرى الجن . وقد جمع الأموى شيطان قيس بنى الجن ليستقبلوا قيسا ، وبينما يحادثهم ويحادثونه عن قيس توقف عضرفوت ليسألهم إن كان بهم زكام فلم يشموا رائحة بشرى وليكشف لهم عن هذه الرائحة ورأيه فيها فهو يرى أن الجو قد أنتن من ريح الآدمى . وأخذ النص يستخدم عنصر التناقض بين واقع الإنسان وما يراه الجنى منه وكيف يضيق به .

عضرفوت : بنى الجن اسمعوا أبكم زكام

جنـى : ولـم ؟

عضرفوت : نتنت لعمركمو الجواء

آخـر : وهافى الجـو ؟

عضرفوت : ريح آدمى
ففيه نتانة وله ذكـاء
إذا البشرى مر علىّ يوما فقد مرت علىّ الخنفساء
(ص ٧٤ ، ٧٥)

ولا تسمح مأساة المجنون بجوها الحزين بسخرية أكثر من ذلك .

ولم تصاحب السخرية مسرحية "على بك الكبير" وإنما برزت فى الفصل الثالث من رؤية خادمين لعالم المماليك . وخرجت السخرية فى شكل سردى تكامل فى قصة . فقد أخذ الخادمان يرويان ما حدث لمصر من فوضى فى عهدهم ، فالعصر عصر جهالة وأصبح الوطن بلا دنيا ولا دين ويؤكد الثانى ما يقوله زميله ، فإن هذا البلد أحماله بلا عدد فكل يوم مطر من الضرائب : على الحمار وعلى الوتد وعلى اللجام وعلى برذعة الحمار ولبدته حتى إنه طبخ شاته وطفلتيها لأن المماليك لم يعفوها من ضرائبهم . وركز النص السخرية فى قصة كاملة يقصها الخادم الأول لزميله ، يؤكد له فيها أن ما حدث لزميله حدث له مع حماره . لقد خرج من طنطا متخفيا مع الليل مسبلا عليه طيلسانه فمر عليه أغا مدجج بالسلاح فى صورة شيطان فادعى أن الحمارة حمارته وأنه سرقها وضربه بكفه وأسقطه عن الحمارة وركبها إلا أن الحمارة تجبرت ونزلت الماء وأغرقت راكبها وغرقت معه .

الأول : ....

وأبصرت عينى وراء	الليل آية القدر
حمارتى تجبرت	مثل تجبر البشر
فأغرقت راكبها	وغرقت على الأثر

(ص ٨٢)

والسخرية هنا ليست سخرية حركة وانما سخرية من موقف سردى لا يمثل على خشبة المسرح .

وقد اعتمدت مسرحيتا "مجنون ليلى" و"قمبيز" على الشخصية الساخرة فى الكوميديا ، وكان التركيز على شخصية "أنشو" مضحك الملكة وهى شخصية عرفها المسرح الغربى كما عرفها الواقع العربى : شخصية البهلوان وكذلك شخصية الممثل المرتجل فى المحبظين وفى الأدباتية ينتزع السخرية من تناقض حركة الواقع ، فأنشو يقارن بين زينون العالم ـ الذى يقبل على علمه ويحاول الارتفاع فيه وبين الحمار بشكل منطقى وكأنه يقيس قضية على قضية ، مستخدما تبادل الألفاظ حين نقل النفوق من الحمار إلى الإنسان واستخدم الموت للحمار ، وذلك فى جملته "إذا ما نفقت ومات الحمار" وهو سؤال تؤدى إجابته إلى نتيجة للقياس "أبينك فرق وبين الحمار" ؟ إلا أن دور أنشو لا يطول ويمكن الاستغناء عنه . وفى مسرحية قمبيز حاول أن يقدم منظراً ليخفف حدة التوتر المأساوى فى النص .. فقدم حركة الأقزام وهم يسلون الفرعون إلا أن هذا المنظر يمكن أن تقدم المسرحية دونه . ثم قدم النص منظراً ساخراً قائماً على المفارقة ولكن من خلال السرد وذلك فى الفصل الثالث فى حوار بين رستم وحيدر من قواد قمبيز ، وهما يتحادثان عن الضمير فى سخرية ، يسأل حيدر عن معنى الضمير ومكانه فيرد عليه رستم بأنه بين القلب والكبد ثم يحرك رستم يده مشيرا الى بطنه : هنا الدجاج والحمام ويرد عليه حيدر بأن فيها كل ما يسرق أو يخطف من البلد من بط وأوز وحمار ووتد .

فيسأل رستم إن كان الضمير يبتلع وإن كانت له حوصلة ورجل ويد .

رستـم :

هنا الدجاج والحمام هاهنـا بـلا عـدد

حيـدر :

والبـط أيـضـاً والإو ز والحمـار والـوتـد

وكـل مـا تـسـرق أو تخطف من هذا البلد

رستـم : حيدر هل يجترع الضمير أو هل يزدرد

وهل لـه حوصلـة وهل له رجل ويد ؟

(ص ١١٩)

ولقد كانت هذه الجوانب ضرورية بالنسبة لشوقى ليقحمها فى النص التراجيدى فهو قد أراد أن يتسق مع ما يقدم على المسرح مما كان يمثل تقاليد خاصة به من إدخال عناصر الضحك على المأساة . لذا كانت عناصر الكوميديا باهتة يمكن الاستغناء عنها غير أن ذلك لا ينطبق على مسرحه الكوميدى الذى مثل جوانب حقيقية تدعو للضحك لما فيها من قدرة على السخرية من الواقع بشكل هزلى . ولقد اتضحت عناصر الكوميديا فى مسرحيتيه فى عنصرين أساسيين وهما السخرية والمغالاة فيما يمكن أن يسمى كوميديا سلوكية تحاول أن تنقد المجتمع فى بعض سلوكياته .

السخرية

لقد فهم العرب القدماء كلمة كوميديا على أنها هجاء . وعند مقارنة ترجمة شكرى عياد الحديثة لـ "كتاب الشعر" لأرسطو بترجمة بشر بن متى القنائى السريانى يتضح هذا الفهم . ففى الفقرة الخامسة والسادسة من الترجمة الحديثة تذكر :

"فشعر الملاحم والتراجيديا ، وكذلك الكوميديا والشعر الديثورمبى وأكثر ما يكون من الصفر فى الناى واللعب بالتيثار ـ كل تلك بوجه عام ، أنواع من المحاكاة"(٩) .

والترجمة القديمة تذكر :

"فكل شعر وكل نشيد شعرى ننحى به (هـ) إما مديحا وإما هجاء (و) إما ديثورمبى الشعرى ونحو أكثر أوليطيقس وكل ماكان داخلا فى التشبه ومحاكاة صناعة الملاهى من الزمر والعود وغيره"(١٠) .

فلقد حددت ترجمة يونس بن متى مصطلح التراجيديا فأصبح المدح ، ومصطلح الكوميديا فأصبح الهجاء، وقد عد هذا الفهم قصوراً وعجزاً عن الإدراك . ولا أرى فى ذلك أى قصور فعندما يترجم مصطلح لجماعة غريبة عن المصطلح فانها تترجمه الى أقرب الأشياء لديها . وأقرب الأشياء للتراجيديا هو المدح ، وأقرب الأشياء للكوميديا هو الهجاء . صحيح أنهما لا ينطبقان تمام الانطباق على نفس الفنين العربيين ، ولكنهما يلتقيان فى أن التراجيديا تعدد المحاسن

فسقطة البطل هى سقطة ممدوح ، بينما الكوميديا تستقصى المثالب والعيوب . وليس معنى ذلك أن التراجيديا لا تهجو ، ولكن الفارق فى الكوميديا أن الهجاء فيها أساسى ، إذ يتناول نقيصة فى الفرد أو المجتمع ويهجوها ويصبح النقيض هو الممدوح ، أما التراجيديا فإن المدح فيها أساسى ويصبح النقيض هو المهجو . والهجاء فيها لا يتم بالسخرية من المهجو ، وإنما بابراز نقيضه بشكل مأساوى ، أما فى الكوميديا فيتم الهجاء بعنصر هام من عناصرها وهو السخرية فبدون سخرية ليس هناك كوميديا . وقد قامت مسرحية "البخيلة" أساسا على السخرية من البخل وقد حرك البخل عناصر السخرية ، ولون صورة الحدث والشخصية فيها .

(١) الحــدث

تقوم مسرحية "البخيلة" أساسا على احتياج عزيز ـ حفيد نظيفه ـ إلى المال ويضطر إلى محاولة الزواج من فتاة يظن بأهلها الغنى ، وتكون مفارقة إذ أن أهل الفتاة قد افتقروا وهم يقبلونه زوجا لابنتهم لتصورهم أنه الوارث الوحيد لجدته .

يذهب عزيز إلى جدته التى تعيش مع خادمتها حُسْنَى التى تبنتها منذ الصغر . وتبرز السخرية من بخل نظيفة فى الصورة التى تظهر بها فهى تلبس (جلابية) من الشاش الأبيض ومتعصبة بمنديل وفى رجلها قبقاب ، وأثاث بيتها دكة عليها شلتة ومخدات ثلاث : أرض الحجرة عارية من أى

بساط.. تتألم حين تشتهى خادمتها لقمة القاضى ، وتغضب حين تعلم أن خادمتها تطبخ بامية بالعظم ، وتهدأ حين تعلم أنها جاءت هدية لها . وحين يأتى حفيدها ويسرق كيس نقودها وفيه ريالان وقطعة ذهبية يجن جنونها ، ويطلب منها الحفيد نقوداً وتسأله عن المال الذى أعطته له من قبل فيعتذر لها بأنه سُرق فتتعجب منه فإنه لم يلقها الا ويذكر لها مافعل النشال به وكأن مالها حرام وفى الحوار يوضح جمال فى سخرية من جدته أن مالها محفوظ فى اللحاف والزنبيل وتحت ماء البئر فى برميل ، هذا المال الذى يحتاجه متوقف عن الحركة .

جمال : لم أقل مالك ياجدة سحت أو حرام
فلقد يسرق مال الله والبيت الحرام

لطيفة : العين ياجمال

نظيفة : لا تقولى . فما إلى مالك من سبيل
لعين حاسد ولا فضولى
مالك فى اللحاف والمنديل
مالك فى القفة والزنبيل
وتحت ماء البئر فى برميل (ص ٤٣)

ويتطور الحدث بين الحفيد والجدة ، فتطلب إليه أن يتزوج من ربيبتها فيرفض ، وتمرض الجدة فيعودها الأصدقاء ويزداد عذابها من المرض ويغمى عليها وتفيق ، ثم يعاودها الإغماء ويتمنى لها العائدون الخلاص من العذاب بالموت ،

ويسخر النص من البخل والبخلاء فلا يجعل روحها تصعد لبارئها إلا بعد أن تسمع صوت النقود فقد خطر خاطر لزهرة إحدى صديقاتها أن يجربوا أن يسمعوها صوت النقود حتى تصعد روحها إلى بارئها .

زهرة : أصغين مما جربوه فى الأسر
صوت الفلوس عند رأس المحتضر
إن كان فى دنياه بالبخل اشتهر يسمعها فينطفى على الأثر
وكلما تأخرت عنه انتظر

وتموت الجدة وبموتها تتوقف السخرية وينتهى الهزل ليتحول الحدث من هجاء للبخل والسخرية منه ومن البخلاء إلى تمجيد للحب . فالمسرحية تتحول من كوميديا ساخرة الى مسرحية عاطفية . والجزء الثانى من الأحداث يبرز فيه حب حسنى لجمال فقد كتبت لها الجدة كل ما تملك من ثروة . ويجد جمال نفسه ضائعا وقد نفد كل شىء ، فتعيد إليه حسنى طائعة إرثه والمال الذى أخفته جدته فى البئر .

ب ـ الشخصية

وتختلف مسرحية "الست هدى" عن "البخيلة" فى أن أحداثها لا تنقطع عن السخرية من الحرص والانتهازيين ، فالست هدى تزوجت أحد عشر رجلا كانوا جميعا يتزوجونها لفدادينها الثلاثين ، وكلما مات زوج أو طلقته أغرت الفدادين غيره بالزواج منها . لم يظهر منهم فى المسرحية سوى

رجلين ، العاشر وهو عبدالمنعم : محام كان سكيراً يطمع فى مالها ويطلب منها أن تبيع كل أرضها أو ترهنها ويختلفان فهدى ترفض الاستجابة له فيغضب ويكشف لها عن حقيقته التى لم تكن جاهلة بها فهو نفسه يسخر منها فهو لم يتزوجها لجمالها ولا لصغر سنها ولا لسواد عينيها :

عبدالمنعم :

إنـى لم أخطبك يا هـدى لـفـرط حسنك
ولا تـزوجـتـك يـا صـغـيرتـى لـسـنـك
ولا وقعت فى البـلا ء لـسـواد عيـنـك

الست هدى : إذن لطينى بى تزوجت[١١]

وحين يحاول أن يضربها تتناول منه العصا وتأتى صديقاتها فيساعدنها على ضربه .

وتتطور الأحداث سريعا فيظهر بعد ذلك الزوج الحادى عشر بعد وفاة هدى يعدد ما يرثه منها . وينادى خادمها رضوان يسأله عن مكان ضيعة المرحومة فيخبره أنها فى منزل الباشا صفر .

وتبرز المفارقة فى سلوك الزوج المترقب للثروة فيفاجأ بخيبة أمل تجعله موضعا للرثاء بعد أن كان موضع غبطة من زملائه . فقد جاءه أصدقاؤه القريب منهم والبعيد . منهم الطامع فى كرمه ، والقادم طلبا لدين قديم فيحدث التحول فى الموقف حين يدخل ألمز أغا رسول الباشا ليخبره أن هدى قد تركت وصية كتبتها قبل الزواج بعام "وأشهدت مفتى القطر عليها وقاضى الإسلام "فالوصية مؤكدة ويستحيل نقضها .

قد كتبت فيها مصاغها لعشر من نساء الحارة . وتستمر خيبة الآمل فى التصاعد حين يعلم أنها قد وقفت البيت واثاثه لبهية بنت زوجها الأول ، ويتوقع أن تكون قد تركت طينها له ، فإذا بها قد أوقفته لبيت الله الحرام والروضة الشريفة قبر المصطفى عليه السلام فأسقط فى يده وقد ضاعت كل أحلامه واخذ يصرخ :

يارب بيتك عنى وعن نصيبى غنى
وقل لقبرك يرجع لى ثروتى يانبى
الطين أيضا قد مضى وكل شىء انقضى
يالأعاجيب القضاء (ص ٦٥)

وكما أصابته خيبة فقد انتهت الأحداث بخيبة أمل صحبته ايضا . فقد اختتمت المسرحية بحزن سليمان المرابى على ماله الذى أقرضه للزوج بسند فيتوجه الجميع إلى المرابى يطلبون منه أن يذهب ليأكل السند .

ولقد حددت السخرية شكل الشخصيات ؛ ففى مسرحية البخيلة رسم صورة لشخصيتين من شخصياتها يهجو من خلالهما البخل . كانت الشخصية الأولى التى تناولتها بالهجاء هى شخصية الدكتور . لقد ظهر فى الفصل الأول من المسرحية رجال فى مقهى يقرأون صحيفة وقد وضح لدى الجميع سلوك الدكتور ، فهو بخيل يجلس يومه فى المقهى لا يطلب غير شيشة ، أما مرضاه فهو يلقاهم فى المقهى أو فى الطريق ، ومع أن الدكتور ليس الشخصية الرئيسية فى

المسرحية فإن المؤلف مهد به لنظيفة بطلتها فكلاهما من عالم واحد ، محب للمال حريص عليه ، ويتصل الطبيب بعفيفة فهو طبيبها وتخلق زيارته لها سخرية من عالم البخلاء .

أما نظيفة فلم تظهر فى الفصل الأول غير أن أحداثه قد بنيت عليها . فقد ظهر ابن اخيها فى المقهى مع سمسار زواج يرتب له أمر الزواج بفتاة ميسرة وكان شغل الناس فى المقهى هى الثروة التى يرثها حين تموت جدته . لقد قدم واقع جمال المبذر المسرف الجانب المناقض له ، وهى جدته الغنية البخيلة ، فرشاد السمسار يخاطب أخا الفتاة ـ التى تمثل مشروع زواج جمال ـ فيخبره بأن ثروته فى غد أو بعده تساوى ثروة وزيرين . وحين تظهر نظيفة تكشف فى حديث مع نفسها عن تعمق حبها المال . وتحاسب خادمتها حسابا عسيرا على ما يؤكل فى البيت فلا يدخل بيتها سوى العظم ، أما اللحم فهو يتعبها ، وكما تقتر على نفسها تقتر على حفيدها . وساعة موتها يستمر النص من السخرية منها وهجائها فهى تموت وآخر صوت تسمعه فى الحياة الدنيا هو صوت المال .

وبموتها تحدث المفارقة فى بنية النص فالجدة التى عاشت محرومة عاشقة لمالها ، وقد أدت بحفيدها الى الاستدانة ثم السرقة ، قد تحولت حياته بعد وفاتها الى سعادة له فقد تكشف حقيقة خطيبته التى أرادته لماله كما عرف حقيقة حب حسنى خادمة جدته لترفرف السعادة عليهما ويتغير وضعهما فيشربان فى أوان غالية ، البيرة المثلجة ظهر كل يوم ، أما

الأكل فهو العصيد والشواء .

وإذا كانت البخيلة قد أنهت حياة اثنين لسعادة ، فإن الست هدى كانت شقاء على أزواجها جميعا .

لقد تمركزت مسرحية "الست هدى" على شخصيتها . والنص يدفع للتعاطف معها فهي امرأة عجوز ولذا يطمع فيها الرجال ، وقد تحدثت عن تسعة من أزواجها ، ذكرتهم جميعا بسوء باستثناء الثالث منهم لم تذكره بخير أو بسوء . كان حديثها عن أزواجها الثمانية يمثل قصيدة هجائية فيهم جميعا . كان خيرهم جميعا زوجها الأول فهو لم يكن يطلب مالها ولم تكن أبعاديتها على باله ، ويبدو أنها أحبته فهي قد اوصت لابنته ببيتها ، غير أنها لم تتركه دون أن تسخر منه بذكرها أنه لم يكن يعنيه من أمر ممتلكاتها غير قبض الإيجار . ولأنها كانت تحبه فقد حزنت عليه وسألت الله أن يجعل الجنة مثواه ، أما زوجها الثاني فقد كان مفلسا وكان أبخر ، وأما زوجها الرابع فقد كان أديبا وقد هجت فيه الأدباء ودعاواهم ، فمن المفارقة أنه ، وهو الملقب بالكاتب البارع ، لم يكن سوى عاطل في نظرها يكتب في الصحف ويباهي وهو المفلس بأنه يبني شخصا ويهدم آخر وقد يصبح المبني أوضع منزلا وقد يصبح المهدوم أرفع شأنا :

قالوا أديب لم يروا مثله   ولقبوه الكاتب البارعا
قد زينوه لي فاخترته   ما اخترت إلا عاطلاً ضائعا

(ص ١٠)

وكان الخامس يوزباشيا تدعى أنه كان لصا ، وأنه يريد مصاغها ويزين لها أن تبيع طينها . وتلعب أيضا المفارقة فى علاقة هدى بزوجها فهى تحبه وهو يحب طينها . فهو مقامر شريب خمر . وتزوجت هدى بالزوج السادس وهو موظف . وتأخذ فى هجاء الموظف والسخرية منه بشكل يكشف عن المفارقة فى علاقتهما . لقد كان خفيفا حلوا وإذا تولى فهى لا تدرى أيهما أنظف : جيبه أم قفاه . وترى أنه كان دعيا يدعو الى بيته رئيساً أو وزيراً ويظل بعدها أيضا صغيرا .

رحمة الله عليه كان جخاخا كبيرا
كل يوم يدع للبيت رئيساً أو وزيراً
ثم لا يرجع لى إلا كما كان صغيرا (ص ١٣)

كان مشغولا بطينها يأتيها كل يوم بزبون أو بسمسار لبيع الأرض ، التى هى فى الحفظ والصون عندها . ماكان يقبلها فى وجنتها بل همه فى يدها يقبلها وعينه على خواتمها يحدث نفسه بنشلها .

وانتقلت هدى تصف الزوج السابع ، كان فقيهاً عالماً ، إلا أنه هجاء لم يسلم بدوره من هجاء الست هدى . كان غيوراً عليها لقد سد الشبابيك وسمر الكوى حتى لا تنظر منها فلا يراها أحد . تذكر هدى أنه لم يكن يذكر أبعاديتها وصيغتها ولكنه منذ تزوجها ما حل عقدة كيسه فهو يفضل الأكل من غير ماله . ويلسع النص الفقيه بتشبيه هدى لموقفه بأن كان يتصور بيتها الأزهر المعمور "فهناك جراية وهنا جراية" .

وتنتقل الست هدى إلى وصف زوجها الثامن فهو مقاول تهجو فيه المقاولين ، إذ إنه أيضا كان طامعا فى مالها يأكل منه ويحفظ ماله وتصور مشيته بمشية الحلوف .

أما الزوج التاسع فهو محام عاطل قل عمله وقل ماله ويظهر فى النص سكران ينادى هدى بأقذع ألفاظ السباب فهو يدعوها بعجوز النحس وبالعتيقة والبومة والقردة وجميزة الخط ، ويصف خديها بأنهما ضفدعتان وأذناها بعقربين وخطوط حاجبيها بدودتين .

لقد قامت العلاقة بين الست هدى وزوجها على كشف كل منهما للآخر لتبدو سوءاتهما فسخرية زوج هدى منها كان مؤديا لهجائها ، وفى الوقت نفسه كان دافعا للست هدى لتسخر منه أيضا فتهاجمه بأن الخاطبين خدعوها فيه فإنه ليس للفضل أهلا . فقد أصبح عالة عليها طفيليا يطلب مصاغها وطينها وهو مستهتر سكير . وتحدث المفارقة هنا فهو يهم ليضربها وإذا بها تقوم بضربه ومعها جمع من صديقاتها ، ولا يتوقفن عن ضربه حتى يعد هدى بأن يخرج من البيت دون رجعة فتتركه هدى وهى تصرخ فى وجهه بأنه اليوم طالق فقد كانت العصمة بيدها .

لا تظهر هدى بعد ذلك فى المسرحية وإنما يقوم الفصل الثالث على هجاء الزوج العاشر .

لقد سخر الفصل كله من العجيزى واعتمدت السخرية على

المفارقة فقد بدأ الفصل بفرحة لموت هدى وترقبه للميراث الذى يرثه منها وقد حضر جمع من أصدقائه الطامعين فيه يهنئونه على ميراثه وينتهى الموقف بأن يصاب بخيبة أمل إذ لم يحصل من ميراث هدى على شىء وحين يحاول صديقه الحلبى أن يطيب خاطره بكلمات عزاء ينفجر فيه ويهجم عليه .

لقد سخرت هدى من جميع أزواجها فى حياتها وسخرت من آخر زوج لها بعد وفاتها وجعلته أضحوكة الجميع فقد شاهدوا هدى وهى تسويه على النار حيا وهى فى قبرها . لقد حولت التركة التى يطمع فيها بعيدا عنه ونجحت فى السخرية منه كما نجح الموقف المسرحى فى السخرية من جميع أصدقاء العجيزى الذين جاءوا لتعزيته ، وفى الوقت نفسه تهنئته بالميراث ، فلقد حضر ضمن بداية الفصل ثلاثة رجال من أصدقائه . وأخذ الرجال الثلاثة يسخرون من العجيزى فلقد ورث ثروة ضخمة يشعرون أنه لا يستحقها ويذكر أحدهم مستكثرا عليه الثروة ساخرا منه واصفا إياه بالكلب والمغفل .

أصبح الكلب بعد أن كان يمشى
ينفض الجيب أكثر الناس مالا
(ص ٤٩)

لقد تغير حال الزوج فى نظرهم بفضل هدى من الفقر الشديد إلى الغنى لقد كانت "هدى دجاجة باضت له فى القفص" .

ويتضح النفاق عليهم فما إن يظهر العجيزى حتى يأخذوا فى التملق والتقرب له .

ويدخل الشيخ الحلبى خطيب السيدة زينب فيسخرون منه . يذكر أحدهم أنه مزور يحل بالتقوى العقد ويذكر الآخر أنه مزواج وحين يدخل يقفون له احتراما وتأدبا ثم تزداد المفارقة لترتفع درجة السخرية من العجيزى ومن الموقف كله حين يحضر داود المغنى فقد جاء ليعزى وليهنىء ومعه زوجته فيخاف العجيزى الفضيحة من حضورهما وينزل إليهما ليصرفهما . ثم يحضر سليمان المرابى فيأخذ النص فى السخرية منه ، سخرية جادة باستخدامها للمفارقة فهو مسلم وابن مسلم . جده ولىّ من الأولياء بينما هو قد سبق اليهود فى الربا حتى لم يدع لأحد منهم مكانا بجواره :

محمد : مسلـم ؟

مصطفى : وابن مسلم وله جد بقلب الصعيد شيخ ولىّ .
لم يدع لليهود فى الحظ رزقاً   ليس فى الخط غيره ربوى
(ص ٥٧)

ولم تترك المسرحية أحداً منهم دون أن تسخر منه ، وقد بلغت السخرية حدها من الموقف حين حاول عامر السمسار أن يسخر من النشاشقى ، فاتهم النشاشقى أمه بأنها كانت تستخدمه حتى أنها من غرامها بالنشوق كانت تشتريه منه بالأكياس ، فيغضب عامر منه فهو يتناول أمه ذات الخدر ، ولا يرى مصطفى فى ذلك عارا وانما العار فى السمسرة ، ويتلاحم الاثنان فى معركة لا يفضها الا العجيزى نفسه ، وتتكامل السخرية من العجيزى ومن الحاضرين حين يحضر ليبلغه بوصية الست هدى ، لقد تمت السخرية هنا بمزيد من المغالاة .

المغـالاة

كان عالم تراجيديا شوقى قادما من التاريخ ومن التراث الشعبى فهو عالم بعيد عن الواقع الحياتى لجمهور المشاهدين . وألفتهم له هى ألفة مصدرها معرفة بالتراث وارتباط المسرح بالتراث الشعبى حقيقة تاريخية . أما الكوميديا فعالمها الواقع ، ليس من حيث كونه واقعيا ، وانما من حيث كونه يقدم صورة مألوفة عن الواقع . فالكوميديا لا تقدم الواقع كما هو وانما تقدمه مجسدا مغاليا فيه . الواقع ليس بالضرورة مصدراً للإضحاك . فقد يكون مصدراً للبكاء فقط . أما الواقع المجسم المغالى فيه فهو يكون مصدراً للإضحاك ومصدراً للبكاء . فالمغالاة هى أساس الكوميديا وهى الكاشفة عن المفارقة المؤدية بدورها إلى السخرية من الواقع أو عليه ولقد اتضحت المغالاة فى جانبين : فى الحدث والشخصية .

المغالاة توضح المواقف التى سيبنى عليها الحدث ، وهى هنا تعتمد على المفارقة فى الموقف الذى يدفع إلى السخرية . وفى مسرحية "البخيلة" غالى شوقى فى تصوير البخل حتى تضخم ولكى يصنع ذلك كانت أداته المفارقة . فجمال حفيد البخيلة مسرف : جدته تملك الضياع والثروة ، وهو يفترش الأكياس ويرى الماس فى الأحلام فإذا ما استيقظ واجه الإفلاس فيأخذ فى الاستدانة ؛ يستدين النحاس على أمل أن يرده إلى ذهب .

وفى المقهى يشار إلى جمال بأنه الوارث المنتظر فيحوم حوله السمسار والمرابى ، وبينما المرابى يعلن أن الله ورسوله يبغض المرابين نراه يود أن يقرض جمال ألف جنيه ليحصل على ألفين فى نهاية السنة . وتتم السمسرة حول خطبته من فتاة . والمفارقة الغالبة فى بناء الحدث أنه يفكر فى خطبة الفتاة لغناها وهو الفقير .

وأهل الفتاة الذين يخفون فقرهم ، يوافقون على زواجه منها على أمل أن يرث ثروة جدته .

الحاجة إلى المال صنعت المواقف ؛ فالفتى عزيز المفلس عندما يعرف بخبر الثروة يوافق رشاد السمسار على أن جمال صفقة ويعلن رأيه ويعلن موافقته على الصفقة بشكل مغالى فيه ، إذ يسأل السمسار أن يتم الصفقة وأن يخطب جمال له ولأخته زينب ولأم زينب وكل من يمت لهم بالنسب . وحين يعلم أهل الفتاة أن جدة جمال قد أوقفت الثروة لربيبتها وخادمتها حُسْنَى يفسخون الخطبة وتكون المفارقة أنها تعيد ثروة الجدة له .

وتدور المسرحية بعد ذلك فى مواقف مفارقة من علاقة الجدة بحفيدها الذى يسرقها . ثم فى لحظة موتها تكون المغالاة فى التعبير عن البخل وحب المال أن تموت الجدة حين تسمع صليل النقود ، إلا أن المسرحية تتغير بعد ذلك لتأخذ شكل الكوميديا الأخلاقية وتصبح المغالاة فى فعل

الفتاة وهى تعيد لجمال الإرث الذى ورثته عن جدته إليه مقبولة إذا قبلنا ان الحب يصنع الكثير من مثل هذه الأعمال لاسيما وأن الفتاة قد استطاعت بهذا الفعل المغالى فيه أن تقنع بأنها تحبه ثم يأتى فعل آخر مبنى عليه وهو الزواج منه .

وتتضح المغالاة فى الحدث فى مسرحية "الست هدى" ، فقد بنيت أحداث المسرحية على صفتين أساسيتين صنعتا المفارقة التى تمت بصورة مغالاة فيها لتحقق السخرية التى حققت الهجاء الصارخ وهما حرص هدى على المال وجشع أزواجها العشرة .

لقد قسمت الفصول الثلاثة للمسرحية إلى ثلاثة أحداث رئيسية : الأول حدث متجمع لحياة هدى مع أزواجها التسعة . لا يظهر فى بداية الفصل الأول منهم أحد فهى تحادث صديقتها زينب عنهم وتسرد لها قصة حياتها معهم بشكل يتضح فيه حرصها أمام جشعهم . لقد تحققت السخرية فى هذا الإطار من خلال المفارقة بين المواقف فهى حريصة وهم حريصون ، ولكل منهم غاية فى فعله فهى حريصة على الاحتفاظ بمالها ، وهم حريصون على الاحتفاظ بمالها ، أو على عدم احتفاظها بمالها وتزداد تركيبة الموقف الساخرة من خلال سردها الكاريكاتيرى المجسم للفعل وللإيحاء بالفعل . وهدى ليست حريصة على مالها فقط ولكنها حريصة أيضا على أنوثتها وكونها امرأة فهى تصغر نفسها وتؤكد جمالها . وهناك محاولة من شخصيات المسرحيات للمغالاة فى سن هدى فهى قد اشترت بيتها منذ ستين عاما أى أنها فى حوالى

الثمانين وفى الوقت نفسه تخبرها صديقتها زينب أن عمر صداقتهما أربعون عاما فترد عليها رافضة هذا العدد بأن عمر لقائهما لا يزيد على العشرين عاما ثم تأخذ فى سرد حكاية أزواجها . وعند حكاية الزوج الثانى تذكر أنه "كان عمرها عشرين عاما" وتكرر ذكر ذلك عند الحديث عن وفاة زوجها الرابع . وتؤكد هذا عند ذكر وفاة زوجها السابع والثامن أى أن المسرحية وهى تبدأ أحداثها مع الزوج التاسع لها تكون هدى مازالت فى العشرين من عمرها ، فكانت المغالاة هنا محققة للسخرية من واقع الشخصية فهدى الزوجة التى لم يطلقها زوج مات جميع أزواجها وهى حية ، والزوج الوحيد الذى طلقته هو زوجها التاسع بعد أن ضربته . ثمانية أزواج ماتوا وهدى مازالت فى العشرين . ويحدث تصرف من هدى مغالى فيه ليوضح مدى حرصها على أن توقف الزمن وتبقى فى العشرين ؛ لقد حضرت جارات لها من الفتيات الصغيرات ذكرت إحداهن أن سنها بلغ عشرين عاما فتعجبت هدى كيف تكون فى العشرين ، إذن فماذا يكون سنها فردت الفتاة : ستون ثم استدركت بأنها فى الخمسين فردت هدى غاضبة معترضة لتؤكد أنها ابنة العشرين فردت الفتاة توافقها على أن عمرهما واحد "إذن ففى العشرين ياخالة أنت وأنا" (ص ٢٤) . وقد أكدت الفتيات لها أنها مازالت الخالة الجميلة ليس عليها مشيب ولا اصفرار ولا تجاعيد ولا ذبول فهدى حريصة على أنوثتها لقد كان حرصها على ذلك أحد أساليبها لتبقى دائما الزوجة التى يحاول الأزواج الارتباط بها . ولقد عجز

الزوج الأخير أيضا عن النيل من هدى ، ففى الفصل الثانى برزت المغالاة الساخرة فى موقف الزوج من هدى ومحاولته الفاشلة فى الحصول على مالها وكان عقابه هذه المرة شديدا ومغاليا فيه ، ضرب حتى أعلن خروجه مطلقا بلا رجعة .

وفى الفصل الثالث كانت صورة زوجها الأخير مدعاة للرثاء بعد أن خدعته هدى بعد وفاتها بحرمانه من الميراث . كان تصرفها زائدا عن حد العقاب المعتاد ، وكان رد فعله مع غلوه فيه أمراً طبيعيا . لقد كانت المسرحية تسخر من رجل يتزوج امرأة فى الثمانين يتحمل حماقاتها وحرصها الزائد ثم تحرمه من الميراث .

لقد كان حرصها على المال ممثلا لحرصها على أنوثتها تجد فى المال أداتها لجذب الرجل لذا كان لابد أن تحرص على المال .

فما أكثر عشاقى ... وما أكثر خطابى
ولولا المال ماجاءوا ... أذلاء على بابى (ص ٨)

وكما كانت هدى شخصية قوية بشكل مغالى فيه فقد كانت نظيفة البخيلة مرسومة بشكل مغالى فيه ، الحرص الزائد على المال وحرص ابن أختها وحرص المحيطين به على الحصول عليه باستثناء الخادمة حسنى وكان موقفها بعد وفاة الجدة مؤثرا فى بنية النص الكوميدية ، فقد خففها وحولها إلى مسرحية أخلاقية رومانسية .

لقد غالت المسرحية فى صورة الجدة البخيلة كما غالت فى صورة الابن المسرف المحتاج لأموال الجدة . لقد خلقت العلاقة بين الحفيد ، الشاب المسرف ، وبين الجدة ، الكبيرة البخيلة ، المفارقة صانعة السخرية من الموقف بين الحفيد والجدة وبين الحفيد والسمسار وبين الحفيد وأهل خطيبته .

لم يتوقف النص عند حدود تقديم الجدة البخيلة وانما قدم لها صورة متوازية معها وهى صورة الدكتور ومع أن وجود الدكتور فى الفصل الأول بدا مقحما بين الجالسين فى المقهى فإنه مع تطور الحدث كان له دور مهم فهو طبيب الجدة وطبيب الحى . كان وجوده فى حد ذاته بشكل مغالى فى بخله وفى علاقته بمرضاه مدعاة للسخرية .

يذكر أحد أبناء الحى أن الجوع خير من الأكل معه لقد قسم البيضة على أربعة أفراد وحين جىء بالشواء طلب من خادم أن يرفع طبق الشواء ، فقد كان فيه عيب لأنه قليل ، ومن بخله تفتح القهوة وتغلق على شيشته . يصفه أحد الغلمان فى المسرحية بجراح القطط . وحين يسأل إحدى النسوة عن حال زوجها تخبره أنه منذ تناول العلاج ما خرج إلى عمله . ويتضح من حديث النسوة أنه طبيب فاشل ومع ذلك فهو يغالى فى الحديث عن نفسه فمرضاه تقوم عليهم يده بالشفاء قيام المسيح على المقعد .

لقد حققت المغالاة نجاحا للسخرية التى هى من أهم شروط الكوميديا .

الغنـاء والغنائيـة

لقد لعبت الغنائية دورا مهما فى جميع مسرحيات شوقى الشعرية باستثناء مسرحية "الست هدى" ، مما أدى بكثير من النقاد الى الحكم بأن شوقى لم يقدم فى مسرحياته سوى شعر غنائى . ويكاد يكون رأى شوقى ضيف معبرا خير تعبير عن هذه الآراء جميعا فهو يذكر :

"ونحن لا نقف فى صف الحملات التى وجهت الى شوقى لاستخدام أوزان الشعر الغنائى ورواسبه المختلفة بل نحن نظن ظنا أنه لو لم يصنع ذلك لسقطت تمثيلياته وخرجت على أذواق من يتكلمون الضاد ، وما استطاعوا أن يسموها شعرا ، ولا أن يسلكوها حتى فى عداد النظم"(١٢) . صحيح أن شوقى استخدم أوزان الشعر الغنائى ولكن ليس مرد جمال مسرحه أنه استخدم الشعر الغنائى ورواسبه المختلفة ، وإلا لكان كل شاعر استخدم الشعر على المسرح قد حقق نجاحا ، وليس ذلك بصحيح فلم تصل مسرحيات عزيز أباظة أو محمود غنيم وعلى عبدالعظيم ـ مع قدراتهم الشعرية ـ المستوى الذى وصل إليه مسرح شوقى ، فقد تفوق عليهم جميعا وعلى الشعر التقليدى بتفعيلاته وعروضه لأنه شاعر متفوق أصلا . تفوق شاعرا من شعراء العصر على غيره من الشعراء . وتفوق شاعرا مسرحيا على من سبقوه ومن تابعوه.ولا نوافق أيضا على ما يذهب اليه أحد النقاد من أننا لو جردنا مسرح شوقى من حواره الغنائى وأغنياته فلن يتبقى شىء ذو بال"(١٣).

فليس شعر شوقى المسرحى غناء كله ، وإنما اختلط فيه الغناء بالسرد بالقص فهى وحدة واحدة تمثل جزءا من البناء المسرحى الشعرى لدى شوقى ، كما تمثل تراث المسرح العربى وواقعه الذى عاشه شوقى . ومن هنا كانت ضرورة الاهتمام بالعناصر المسرحية الثلاثة التى أصبحت جزءا من طبيعة المسرح العربى .

ومن الجدير بالذكر هنا أن غنائية شوقى فى مسرحه لم تكن مفتعلة أو مفروضة على الموقف المسرحى ولكنها كانت جزءا أساسيا من بنية العمل المسرحى فى خمس من مسرحياته "مصرع كليوباترا" و"مجنون ليلى" و"عنترة" و"قمبيز" و"على بك الكبير" حتى يمكن تسميتها تراجيديات غنائية ، ولم تتوقف الغنائية عند هذه المسرحيات وانما تعدتها الى المسرحية الكوميدية "البخيلة" بينما تخلصت مسرحية "الست هدى" الكوميدية من الغنائية تماما .

ولكى نحدد دور الغنائية فى شعر شوقى المسرحى فانه من الأوفق أن نتعرف عليها . يرى ڤنسنت أن الشعر الغنائى : "هو التعبير عن الاحساس الشخصى على شرط أن يفهم من هاتين الكلمتين - إحساس شخصى - أوسع معانيهما . فلابد إذن أن يشتمل هذا الاصطلاح على كل أنواع الاحساسات منذ أكثرها هدوءا الى أشدها عنفا . وعلى هذا فالتأثير طورا يعم ويتزاحم كما تتزاحم أمواج البحر وطورا آخر يختفى ولا يكاد يظهر منه شيء"(١٤) . ويرى نيكوف أن مفهوم الاحساس مفهوم قلق جدا(١٥) فهو ليس سمة نوعية خاصة بالشعر

الغنائى لذا فهو يضيف اليه الفكر فيرى أنه "تعبير عن أفكار وأحاسيس الشاعر"[١٦] وأرى أن إضافة الفكر هنا ليس سمة نوعية خاصة بالشعر الغنائى لذا فمن المستحسن أن يضاف إلى هذا أنه التعبير الذاتي عن أفكار وأحاسيس الشاعر ، فالذاتية هنا هى منطلق الغنائية فهى الموجه للغنائية وللتعبير عن معاناة الشاعر سواء أكانت معاناة فرح أم حزن . "ويتكون الشعر الغنائى الخاص وذلك فقط عندما تصبح الشخصية موضوعا لنفسها"[١٧] . كما يصبح "الألم الشخصى المبرح هو المصدر الأزلى للشعر الغنائى"[١٨] . وهذا بدوره قد يؤدى الى تساؤل كيف تكون ذاتية الشاعر جزءا من بنية العمل المسرحى الذى هو بالضرورة عمل موضوعى كلما اختفت فيه الذاتية تحقق له النجاح . وهذا يؤدى بنا الى محاولة رؤية الغنائية وكيف تحقق لها هذا المكان المتميز فى مسرح شوقى .

لقد تناول شوقى فى مسرحيات ست موضوعا متصلا اتصالا وثيقا بالشعر الغنائى ، وهو الحب .

ولما كانت الكلمة هى الأساس الذى يعتمد عليه الشعر الغنائى فإن تحولها إلى المسرح يجعلها تدخل فى طبيعته واسطة لكشف الحدث والشخصية لذا فقد بنى شوقى أعماله المسرحية الستة على حدث وشخصية غنائيين ليجعل الكلمة أصلا ويجعل منها فى الوقت نفسه واسطة . ومن هنا تولد الشعر الغنائى فى المسرحيات بشكل تلقائى من الصعب معه تغافله أو تجاهله .

(أ)

لقد بنيت أحداث المسرحيات على واحد من أهم عناصر الشعر الغنائى وهو الحب بما فيه من صفاء ، فمسرحية "مجنون ليلى" تقوم على حب قيس لليلى هذا الحب الممنوع إذ يُحْرَمُ قيس من ليلى . ويقف تابع قيس الجنى قوة توجه هذا الحب ومن هنا انطلق قيس بدافع الألم يعبر عن مشاعره الخاصة فامتناع ليلى عن قيس ثم زواجها بغيره يجعل الحدث نفسه شعريا .

وكما يصنع الموت المأساة فهو يصنع الغناء أى كما يكون واسطة يكون غاية أيضا .

فحين ماتت ليلى تحول النص بالنسبة الى الجمهور الى نص غنائى ؛ بحدث غنائى لا يهتز له قيس بمفرده وإنما يهتز له عالمه وجمهوره وحتى الأموى قرينه الجنى يخاطبه محاولا أن يدفعه للتغلب على أزمته بقول الشعر :

حنانيك قيس أقل العتاب ولا تسكبن دموع الندم
تغردت بالألم العبقرى وأنبغ مافى الحياة الألم
تغن بليلى وبح بالغرام وبث الصبابة واشك السقم

وقد بنيت مسرحية عنترة على نبعين غنائيين الإحساس بالذات والحب . فعنترة عبد يشعر بأنه فوق الأحرار ويريد أن يسترد حريته ، وفى الوقت نفسه يحب ابنة عمه فتمنع عنه ومن هنا تتحرك الأحداث لتعترف القبيلة به ابنا لها ، ويدافع

عن حبه . ويتحقق الحب وقد غلفت المسرحية بالشعر الغنائى الذى يعبر عن الحدث المثير فى اعتراف القبيلة به وبعد الحبيبة ، وحتى المدح وجد له سبيلا فى هذه المسرحية فلقد وطئت خيول الغساسة أرض عبس يطلبون رأسه فأخذ داحس يصفهم له .

عنترة : أمن البوادى

داحس : بل غساسنة على

قسماتهم أثر النعيم صباح

فى كل دجلة والفرات ترعرعوا

وغدوا على وشى الرياض وراحوا

أولاد لخم والذين رمى بهم

أرض العراق تطلع وطماح

نشئوا هناك فما تصلب منبر

لهمو ولا بلغ التمام جناح

(ص ٨٢)

وتدور أحداث مسرحيتى "كليوباترا" و"قمبيز" حول الحب والوطن فكليوباترا تحب أنطونيو وفى الوقت نفسه تحب وطنها وكذلك أنطونيو . وفى خضم هذا الصراع من الحدث تترك كليوباترا حبيبها فى معمعة الحرب . وتواجه بالحب . ويخسر أنطونيو الحرب ويواجه بالحب أيضا . وهنا تحول الحدث الى حدث غنائى تولد عنه الشعر الغنائى فى النص المسرحى . وبجوار حدث الحب الاساسى يبرز حدث فرعى وهو حب حابى لوطنه ولهيلانه .

وفى مسرحية "قمبيز" تحب نتيتاس تاسو الذى يهجرها الى بنت الفرعون الجديد وحين تشعر أن وطنها يحتاجها تضحى بنفسها لتذهب الى قمبيز باسم آخر وإذا بها تواجه أزمة فهى قد تسببت فى أن يفتح قمبيز مصر ، فالأحداث كلها تتحول لتصبح أحداثا غنائية فى بنية مسرحية .

ولقد كانت مسرحية على بك الكبير أقل المسرحيات إعتمادا على الغنائية وإن لم تتخلص منها فالحدث فيها قائم على الحب والخيانة . فعلى بك أمير يغدر به أعوانه ويشك فى زوجته مع غادره مراد . وحين يتكشف أنه أخوها تكون المأساة قد حدثت فقد تأخر الاكتشاف إلى لحظة موته .

أما المسرحية الكوميدية البخيلة فقد خلت من الغنائية حتى المنظر الأول من الفصل الثالث . وفى المنظر الثانى تدب الروح فى الغنائية ، ففى هذا المنظر تكون الجدة قد ماتت وتحول الحدث نحو العاطفة التى تكنها حسنى الخادمة والوريثة للبخيلة الى سيدها جمال حفيد البخيلة ، فيتولد من التجربة الجديدة أى الحدث الغنائى : الشعر الغنائى .

(ب)

وإذا كان الحدث فى مسرحيات شوقى فى معظمه غنائيا فإن الشخصيات فى معظمها غنائية أيضا . ففى مسرحية "كليوباترا" وهى أول مسرحيات شوقى تعددت الشخوص الغنائية فى المسرحية فإحدى شخصياتها بولا الشاعر الذى يصف الخمر بشعره الغنائى "بنت الدنان ، مأم الزمان" وإياس المغنى الذى يغنى لأنطونيو أغنية الحب والحياة :

أنا أنطونيو وأنطونيو أنا   ما لروحينا عن الحب غنى
غننا فى الشوق أو غنى بنا   نحن فى الحب حديث بعدنا

ولقد كان دور بولا وإياس دورا ثانويا غير أن عددا من الشخصيات الغنائية مثلت محورا هاما فى المسرحية ، فلقد كان أنوبيس الكاهن الأكبر وزينون أمين مكتبة الإسكندرية ومساعدوه حابى وديون وليسياس يحيطون بالأحداث التى كانت تهز مصر وتهزهم ، هذا بالإضافة إلى هيلانه وصيفة كليوباترا وحبيبة حابى .

لم يتوقف الأمر عند هذه الشخصيات الغنائية المساعدة وإنما تحول بطلا المسرحية أنطونيو وكليوباترا الى شخصيات غنائية فقد انقلبت الشخصيات فى الفصل الثالث انقلابا تاما . لقد هزم أنطونيو وأخذت كليوباترا تواجه أزمة الهزيمة ثم انتحار الحبيب . لقد تمت الأحداث المأساوية فى جو غنائى فتحولت الشخصيات إلى غنائية . فأنطونيوس تأخذه الذكرى فيخاطب تابعه "أوروس ماذا دهانى حتى نسيت مكانى" فيرد عليه أوروس ردا لا يحرك الحدث وإنما ينمى العاطفة ويحرك الغناء :

وقارك قيصر لا تجزعن   وخل المقادير تجرى المدى

ويتحرك الحس العاطفى حين يسمع أنطونيو بخبر وفاة كليوباترا الكاذب فبعد أن يتحدث عن الحدث وصعوبته ينتقل ليعبر عن نفسه بقصيدة غنائية :

روما حنانك وأغفرى لفتاك   أواه منك وآه ما أقساك

ثم تتوقف القصيدة بخطاب أنطونيو لأوروس وبعدها مباشرة ينشد أنطونيو قصيدة من الشعر الغنائي يعبر فيها عن مشاعر الخوف والضياع .

أوروس :

أوروس غلامى إن فى النفس حاجةً
وعنـدى أقصى طاعـة العبـد فأمر

أنطونيو :

أوروس أرى الدنيا بعينى أظلمت وكانت قديماً كالصباح المنور

وتتجه أحاسيس أنطونيوس بعد ذلك إلى الانتحار لتنتقل الغنائية الى كليوباترا فتلتقى بحبيبها ساعة احتضاره وتتحرك مشاعرها ويلقى الحبيب الروح بين يديها فترثيه :

قد تداعى محور الأرض وميزان الشعوب
مال كالشمس جمالاً وجلالاً فى الغـروب

وفى الفصل الرابع تأخذ كليوباترا فى رثاء نفسها تناجى أنطونيو بأنه نام بينما تعجز عن النوم :

نام ماركو ولم أنم وتفـردت بـالألـم
ليـت جرحـى كجرحـه لقى الموت فالتأم

وتتعدد فى القصيدة القوافى كما تتعدد الأحاسيس وينتقل الحوار بينها وبين شرميون ثم حابى ولا يتوقف الحس الغنائى ، فجو الموت يخيم على المسرح قبل أن يقع حدث يحرك المأساة وتنشد رهبة من الموت :

مالى ملئت من المنية رهبةً إن المنية فى رقاب الناس

وتطلب الملكة من مغنيها أن ينشد نشيد الموت فيغنى

ياطيب وادي العدم   من منزل من منزل
لم تمش فيه قدم   للعذل وادٍ دخلٍ

وقبل أن تموت تنشد قصيدة غنائية تدافع فيها عن نفسها :

أرانى لم يحسن إلى معاصرى
ولم أجد الإنصاف عند لداتى

ويتغلب الحس الغنائي والانشاد الشعرى على بقية مناظر الفصل فكليوباترا تركع أمام تمثال إيزيس تنشد قصيدة من اثنين وخمسين بيتا :

اليوم أقصر باطلى وضلالى
وخلت كأحلام الكرى آمالى

وبعد أن تموت كليوباترا يدخل عليها أكثاف فيرثيها بقصيدة شعر .

وينهى أنوبيس المسرحية بمقطوعة غنائية (أكثرى أيها الذئاب العواء) يحاول فيها أن يعلن أن مصر لن تموت وأن روما فتحت بفتحها لمصر قبرا لها .

قسماً ما فتحتم مصر لكن   قد فتحتم بها لرومة قبرا

ولقد كان أكبر عدد من القصائد الغنائية فى مسرحيات شوقى متمركزا فى هذه المسرحية ، فهى أولى مسرحياته الشعرية وقد قدمها لمسرح أقرب الى أن يكون وريثا لتقاليد المسرح الغنائى ، فالقصائد الغنائية فى هذه المسرحية أقرب الى القصائد التى كان يغنيها سلامة حجازى . ويبدو أن أكثر هذه القصائد الغنائية تحول الى

عبء على النص المسرحى فليس فى المسرح المصرى من يستطيع أن يؤدى هذه الأدوار غناء مثل أداء سلامة حجازى أو قريبا منه ، لذا فإنه فى النص التالى له قد أصبح الغناء جزءا من البنية الفعلية للنص وأصبح البطل الغنائى أعد اتصالا بالحدث فى مشاعره منه إلى إطلاقها زائدة عن حد الأداء المسرحى .

ويحدث تطور فى غنائية مسرح شوقى فى مسرحية "مجنون ليلى" و"عنترة" فالغنائية هنا تلقائية نابعة من طبيعة الشخصية فكلا البطلين شخصية غنائية فى الأصل نقلها الشاعر لتعيش نفس الدور الذى عرفت به فى تراث الشعر العربى فيصبح كل منهما بطلاً غنائيا لمسرحية تحمل اسمه

فقيس يظهر فى مسرحية "مجنون ليلى" بصفته الشعرية شاباً حساساً مشربا بروح الحب التى وجهت شوقى لتناولها فعكس عليه المشاعر الرومانسية ، ونقلها على لسانه فقيس بطل غنائى استمر فى المسرحية بطلاً غنائياً عجز عن تحقيق حبه فسحقه الألم ، ومع ظهور قيس على المسرح تتضح فيه شخصية الشاعر الغنائى فتكون أولى كلماته فى المسرحية مناجاة الليل :

سجا الليلى حتى هاج لى الشعر والهوى
وما البيد إلا الليل والشعر والحب

ويلتقى قيس بعد ذلك بليلى فيتناجيان الغرام ويدخل الأب فيطلب منه قيس ناراً ، فيمسك النار.فتتحرق راحتاه دون أن يشعر ، فاللحظة لحظة عاطفية استبدت به حتى إنه من شدة لوعته لم يشعر بلوعة النار :

أنت أججت فى الحشا لاعج الشـوق فـاستعـر
ثـم تخشيـن جـمـرة تأكـل الجلـد والشعـر

ثم يطرده أبوها خوفاً من الفضيحة . ونرى قيساً فى الفصل الثانى وقد جن ولا حديث إلا عن حبه لليلى :

ليلـى :
مناد دعا ليلى فخف له نشوان فى جنبات الصدر عربيد

مع هذه الشخصيات الغنائية تسمع أغنيات لحداة يسيرون فى الصحراء ، ويلتقى قيس بابن عوف الذى يتدخل واسطة لليلى ، وتفشل الوساطة ، ويفقد قيس ليلى إلى الأبد ، فيهيم على وجهه حتى يصل إلى منازل ليلى الجديدة ، ويلتقى بالزوج وبالحبيبة . ويؤكد هذا اللقاء الشخصية الغنائية ، فعذاب قيس كله مصدره شعره الغنائى ، أفقده حبيبته ، فقد أحب ورد شعر قيس وبالتالى أحب حبيبته ، فتزوجها ، ولم يقترب منها ، فقد هيبها شعره عليه فامتنعت كأنها صيد الحرم .

أنـا الذى ظلمت قيـس مـا أنـا الـذى ظلم
منـذ حـوت دارى ليلـى مـا خلـوت مـن ندم

كانت إطافتى بهـا كـالـوثنـى بالصنـم
وربما جئت فراشها فخـانتـنى الـقـــدم
كأنهـا لـى محـرم وليـس بيننـا رحـــم
شعـرك ياقيس جنـى علـى هـذا واجتـرم
هيبهـا فـامتنعـت كأنهـا صيـد الحـرم

ويكرر الزوج ورد اعتقاده بأن شعر قيس هو أصل

البلاء . لقى به وبليلى العذاب .

ويلتقى قيس بليلاه فى موقف شعرى غنائى تتصاع فيه العواطف المحرومة دون أن تجد سبيلا .

وحين تموت ليلى يقف الشاعر الغنائى أمام تكتل العذاب ، فقيس يغنى للتوباد وهو يجهل موتها وإن أحس به وحين يعرف يغنى للقبور ، ويستمر الشعر الغنائى مبرزاً عواطف قيس حتى نهاية المسرحية لتنتهى نهاية عاطفية غنائية .

غنحن فى الدنيا وإن لم ترنا
لم تمت ليلى ولا المجنون مات

وتختلف شخصية قيس عن شخصية عنترة ، فقيس عاشق شاعر كان الحب دافعه للخلق الشعرى كما كان أساس مأساته ، أما عنترة فهو فارس شاعر عاشق ، فيه مبادأة الفارس . قد يكون الحب دافعه للحركة غير أن هذه الحركة لا تصدر عن فراغ فكما أنه فارس قادر على الصراع فى تحقيق رغبته وامتلاكه القوة لتحقيقها فهو شاعر يملك القدرة الشعرية على التعبير عن أحاسيسه وعواطفه .

ويبدأ المشهد الأول وهو يغنى للحبيبة غناء مختلطا بالسرد يتحدث عن حبه وعلاقته بوالد حبيبته :

سلى الصبح عنى كيف ياعبل أصبح
وأين يرانى نجمه حين يلمح

ومع تغير المشاهد لا يتغير الحس الغنائى بل يزداد قوة فحتى يعترف به والده يذهب ليهاجم اللصوص قد يصرخ معنيا :

لبيك ياعبس ياعبس لبيك
عنترة الروع أمن سربيك

ولا يتوقف الغناء بعد ذلك وحين تقدم عبلة بضع بلحات تعطيها لعنترة يخاطبها مخاطبة العاشق :

حسبى النوى عبل مافى التمر لى أرب
منای كل نواة خالطت فاك

ومع أن عنترة إنتصر ، وأعاد للقبيلة شرفها فإن والدها يخلف وعده ويحاول أن يزوجها لمن يدفع مهرها رأس عنترة .

وفى معاناة البطل الشاعر والبطلة العاشقة تتمثل الشخصية الغنائية وهى تعبر عن الحب وآلامه بشعر معبر عن روح الفارس الغنائية مترسما غنائيته المعروفة بالمعلقة :

ياعبل كم بيداء جبت مخوفةٍ قذفت إلى بذئبها والضيغم

ويستمر البطل الغنائى فى مقاومته وتعبيره عن مشاعره حتى يتم الزواج .

ولم تخرج عبلة عن الإطار الغنائى فلقد برزت فى المسرحية فتاةً رقيقة محبة محبوبة . وفى الوقت نفسه فارسة تستطيع الدفاع عن نفسها ، فهى أيضا شخصية غنائية تبدأ الغناء :

وادى الصفا تجاوبت وزقزقت عصافره
وانتبهت خيامه واستيقظت حظائره

وتستمر فى الغناء فتجاوبها العذارى . لقد كانت غنائية عبلة تمثل المؤثر فتكون الاستجابة غنائية عنترة . فهى حين تخاطبه مادحة لونه يسألها عما تود فتخبره أنها تود لو تكون صدفة وأنه فيها جوهرة فى عمق بحر لا يعرف الغواصون له خبراً فهى فى موضع لم يسمع به الفلك ولا يعرف خبراً لها :

وددت أنى صدف وأنت فيه جوهرة
فى موضع لم يسمع الفلك به ولم يره

فيكون رد عنترة غنائية دافقة دافئة ليجعلها مساوية لكل العرب :

بى أنت ياعبلة بى لا بل بأمى وأبى
لا بل بعبس بل بنجد بل بملك العرب

وتنتهى المسرحية بحوار شعرى يخاطبها فيه عنترة : "ياعبل سامحنى فى قربكم زمنى" فترد عليه بفخرها من زواجه :

إنى وضعت بنانى فى يدى أسد
لو مر مخلبه فوق الصفا خشعا
سام القبائل إجلالى وملكنى
عقائل البيد حتى صرن لى تبعا

ويعود شوقى للتاريخ مرة ثانية فى مسرحية "قمبيز" ، ومع ذلك فهو يقدم فى المسرحية شخصية غنائية وهى شخصية "نتيتاس" فقد رسمها عاطفية تعيش صراعاً بين الحب والكره فتختار حبها لوطنها . لقد عاشت "نتيتاس" حبا

مع "تاسو" إلا أنه تخلى عنها بعد مقتل والدها وحول قلبه الى ابنة الفرعون الجديد "نفريت" التى كانت تحبه أيضاً . والمسرحية تبدأ برفض "نفريت" الزواج من ملك الفرس "قمبيز" فتقدم "نتيتاس" عرضاً بأن تستبدل بنفريت .

ولقد تعرضت هذه المسرحية للنقد الشديد ، فقد تناولها العقاد بالهجوم فى كتيبه "قمبيز فى الميزان" . ويرى محمود حامد شوكت أن أماكن الضعف قد ظهرت فى منهج شوقى فى هذه المسرحية ، وأفلت منه زمام الموضوع ، فاضطربت المناظر والفصول واختلطت الشخصيات وكثر الحشو فى المناظر والحوار ، وتفكك الموضوع ، وانعدمت الصلة بين أجزاء كثيرة من الحوار ، واتسم بصفة النظم الغنائى(١٩) ولم يخرج عن هذا الإطار معظم دارسى هذه المسرحية .

والغريب أنى قد وجدت أن هذه المسرحية تتفوق درامياً على مسرحياته السابقة . لقد كتب فيها مأساة حقيقية : ابنة الفرعون المقتول ترى حبيبها يخونها فتلقى بنفسها ـ حباً لمصر وضيقاً بما يحدث لها ولوطنها ـ أضحية لتكون زوجة لقمبيز حاملة اسماً غير اسمها . ويحرك شخصية نتيتاس إحساس بالخيبة وفى الوقت نفسه إحساس بالحب . ومن الصراع بين الخيبة المولدة للكره ، والحب المقاوم للكره يكون قرارها . والصراع نفسه داخل هذه الشخصية يحولها إلى شخصية غنائية ، إلا أن الغناء فى هذه المسرحية يأخذ شكلاً جديداً ، فهو ليس الأساس الذى يقوم عليه النص ففيه حركة مسرحية تتكون من حركة نفريت وسرقتها للحبيب تاسو ثم

تقدم نتيتاس الى مغتصب عرش أبيها لتفتدى وطنها بتقبل الزواج من قمبيز ، وحتى لو بدا ذلك وكأنه مجرد هروب فهو حركة تنبع من الداخل وليس من الخارج ، فهى فى موطن صراع . ففى الفصل الأول (المنظر الأول) يتحول الحس الغنائى إلى حس مسرحى لا تطويل ولا ملل فيه ، فلم يكن عائقاً للحركة المسرحية . وفى المنظر الثانى يكون الغناء هنا من "قباذ" رسول قمبيز يصف مصر . هو يعبر عن إحساسه بلا إطالة ، فيتحول الغناء هنا إلى حوار مسرحى ضرورى فى هذا الموقف ، ففى المنظر حركة متداخلة يصبح جزءاً منها الحديث عن مصر ووصفها . ويختم هذا الفصل بأن ينثر الفرس الرياحين على الأميرة نتيتاس وهم يتغنون بالنار وبالفرس وبجوارهم الكهنة المصريون يتغنون لآمون ولمصر :

أمـون قـم شـــارك فـرعون فـى العـــرش
تعـال طـف بــارك فـــى ملكـة الـفــرس

ويقل الغناء وتزداد الحركة حتى تلتقى "نتيتاس" بتاسو فيتخلق الموقف الغنائى الحزين للشعور بالظلم من غدر الغادر :

مضى الغادر لم يشعر بـما حملنـى الـغــدر
ولا رق لـــه نــــاب علـى جـرحـى ولا ظفـر

وفى الفصل الثانى تتذكر نتيتاس تاسو وغدره فتتغنى ألماً لما حدث له بأغنية يبدو واضحاً أن شوقى كان يعرف الشخصية التى ستقوم بغنائها بل والنغم الذى يمكن أن تغنى

عليه . وتسيير المسرحية فى حركة حية يتداخل فيها أكثر من عنصر ، لتتمركز الأحداث عند نقطة التعرف وفيها يدرك قمبيز .أن فرعون خدعه وأعطاه نتيتاس بديلاً عن ابنته فيقرر أن يغزو مصر . ويحاول أن يدفعها فانيس المرتزق اليونانى الذى ترك مصر ليساعد قمبيز ـ إلى الوقوف ضد فرعون مصر ، وهنا ترد عليه رداً يعبر عن أحاسيس الفتاة التى يمكن أن تكون أحاسيس كل مصرى وفىٍّ لوطنه ، وهى لا تطيل فى التعبير الغنائى ولكنها تركز تركيزاً معبراً عن حسها .

الملكة :

عمى لك يافانيس وامش بلا عصا
ودون دليل فى رءوس جبال

فانيس : لك الشكر مولاتى .

الملكة :

لك الويل من فتى فإنك من معنى المروءة خالى
أأوطىء خيل الفرس مهْدى وملعبى
وتربة آبائى ومنزل آلى
وأشعل نار الفرس فى أيكة الصبا
وما بوأتنى من ربى وظلال
وأغمد سيف الفرس فى صدر أمة
نمتنى وتنمى أسرتى وعيالى
إذن لا أوى جدى السماء ولا أبى
ولا جل عمى أو تبارك خالى

وافضل منى كل ذات ملاءة

وراء حقول أو وراء تلال

تهشى على شاة وتحمل جرة

وتمشى على الوادى بغير نعال

ويختفى الحس الشعرى الغنائى بعد غيبة نتيتاس إلا من وقفة قمبيز مع الأشباح ثم وقفته أمام تمثالها يناجيها نادماً على مافعل بها ، ويختتم المسرحية بوقفة شيوخ الكهان يغنون لأبيس ثم يتبعهم شباب الكهان يغنون له أيضا :

أبيس سر للسماء وأنزل مع الخالدين

وإذا كانت الغنائية فى مسرحية "قمبيز" قد خفت حدتها وأصبحت جزءاً من الشخصية والحدث ، فإنها فى مسرحية "على بك الكبير" كانت أقل ، غير أن المسرحية احتفظت بأربع قصائد غنائية طويلة على نمط ماهو موجود فى مسرحية "مصرع كليوباترا" . وتأتى ثلاث منها على لسان على بك الكبير وواحدة لزوجته "آمال" . والمفروض فى على بك الكبير أنه ليس شخصية غنائية فهو واحد من كبار المتآمرين المماليك ، استطاع بدهائه وقدرته أن يصبح سيداً عليهم وعلى مصر كلها . وليس فى المحيطين به شخصية يمكن أن توصف بأنها غنائية ، ولكن المسرحية اختارت اللحظة الأخيرة من حياته ، وهى لحظة يمكن أن توصف بالغنائية : أمير يخونه مماليكه وأقرب الناس إليه منهم ، حتى من وضعه من نفسه موضع الابن : وهو مراد بك . وقد أضاف النص شخصية

امرأة لتلعب دور الحبيبة لكل منهما ، فيتولد صراع مرتبط بالعاطفة الحية وهى الحب المولد للمأساة وللغناء ، وهو هنا ينتقل مع طبيعة الجمهور من المأساة الحدث ، الى المأساة الغناء . وشخصية على بك هى الشخصية التى حولتها المأساة إلى شخصية غنائية متميزة فى النص المسرحى . وقد أنشد على بك الغنائية الأولى الطويلة فى الفصل الأول وهى تتكون من ثمانية عشر بيتاً وفيها يتحسر على ما وصل إليه أمره ويدافع عن نفسه ثم يعبر عن أمنياته فى العودة لوطنه :

سلام على قصر الإمارة والغنى
وإيوان بسلطانى ودست جلالى
ووالله مافارقت مغناك عن قلى
ولا خطرت سلوى الأمور ببالى

ويختلف الحس الغنائى هنا عنه فى "مصرع كليوباترا" فكثير من غنائياتها زائدة ويمكن أن تمضى المسرحية دون أن تخسر بنية النص كثيراً ، فالطول الزائد في العرض المسرحى قد يصيب بالملل ، والغناء قد يكون خارجاً حتى وإن تقبل من الجمهور ، إذ أن المتعة به تظل مستقلة عن النص ، أما الغنائية فى مسرحية "قمبيز" فتعبر عن وقفة بطلة تشعر بحس تجاه وطنها وتجاه أزمته فترد على خائن بما تحس به فهى هنا لم تزد عن أن تكون بطلة غنائية فى مواجهة أزمة داخل النص .

وفى الفصل الثالث والأخير من مسرحية "قمبيز" تتكثف الأحاسيس وهى تسير فى خط متداخل مع الحدث ومن هنا

تعبر الشخصيات عن حسها فى مواجهة الحب ودمار الوطن . ففى المنظر الأول من هذا الفصل تقف نفريت على ضفاف النيل تشكو إليه وهى تهم بإلقاء نفسها فيه . وقد كانت شكواها شعوراً بالندم لأنها دفعت وطنها إلى هذه الكارثة ، كما تمجد فيها النيل قوام كل شىء ومانح الحياة لتطلب منه أن يغسل ذنبها العظيم . ثم تقدم بعد ذلك رقصة الأسرى النوب وقد فك وثاقهم فيغنون :

"النوب جيل حر أصيل ، يقضى الديون" .

وترى نتيتاس حبيبها تاسو يقدم إلى قمبيز فتتراجع ويستوقفها المنظر فتحدث نفسها مظهرة مشاعرها نحوه فيختلط الغناء باستدعاء الحدث . وقد شفى قلبها أنه الزائد عن مصر المحامى عنها ، ثم يتحول الحس الغنائى إلى فعل فهى تعلن أنها ذاهبة إلى طيبة لتحشر الدعاة وتحشد الجنود لقهر العدو وإجلائه عن الوطن :

سرني أنك تقضي للحمى حق الزمام
وشفائي أنك الذا ئد عن مصر المحامي
زل لتبقى كودادى مت لتحيا كفرامى

(ثم تتراجع وتقول) :

والآن إلى طيبة والصعيد لحشر الدعاة وحشد الجنود
وقهر العدو وإرغامه وقذف المغير وراء الحدود

وأنشدت "آمال" الغنائية الثانية تعبر فيها عن مشاعرها

المتناقضة نحو "مراد" الذى يحبها قبل أن تتعرف حقيقة أنه أخوها .

وتتكون هذه الغنائية من ثمانية وعشرين بيتاً :

آمال لنفسها : ويحى قد قسوت عليه   وتجاوزت فى العقوبة حدى

والقصيدة الثالثة تتكون من ستة وعشرين بيتاً أنشدها على بك فى الفصل الثانى تعبيراً عن ألمه لما سمعه من أن مراداً يخونه فى بيته :

رباه مابالى أبعد محمد   وعقوقه أشقى بكيد مراد

والغنائية الرابعة تتكون من أربعة عشر بيتاً فى الفصل الأخير من المسرحية وفيها يشكو على بك زمانه وما حدث له . غير أن هذه القصيدة اختلط فيها الغناء بالسرد . ومع أن هذه القصيدة أدخل فى اللحظة المأساوية التى يعيشها على بك . فإنها تشترك مع بقية القصائد الأربع فى أنها يمكن أن تلغى من النص ولا يفقد النص فاعليته المسرحية . ولا يختفى الحس الغنائى فيها . فالمقطوعات والقصائد القصيرة الغنائية فيها قد توزعت بشكل يتواءم وطبيعة المسرح المصرى دون أن تحدث خللاً فى النص .

ولقد حدث تغير فى مسرحيتى "البخيلة" و"الست هدى" فلم تكن المسرحيتان فى حاجة للغناء وذلك لطبيعة الكوميديا ، ويحدث فى المسرحيتين تغاير كبير عن النصوص المسرحية الأخرى ، غير أن مسرحية "البخيلة" لم تتخل عن الغناء

بعكس مسرحية "الست هدى" وذلك للاختلاف بين موضوعيهما .

ففى مسرحية "البخيلة" يمر الفصلان الأولان منها وكذلك المنظر الأول من الفصل الثالث معتمداً على السخرية من البخل والبخلاء والجشع والجشعين . وبعد أن تموت البخيلة تنتهى الكوميديا لتبدأ فى المنظر الثانى قصة الحب بين خادمتها "حُسنى" وحفيدها "جمال" ليسود الحدث . ولما كانت "حُسنى" تحب جمالاً فهى تظهر فى ثوب أسود فتنشد قصيدة من أربعة وثلاثين بيتاً تتغاير فيها القافية ثمانى مرات دون ضابط ، كما تتغير أوزانها .

ومشاعر الحب الذاتية تغلف القصيدة ولكنها لا تسيطر عليها ، فهى تسرد قصة حياتها مع سيدتها . وتختفى الكوميديا مع قصة الحب . أما "الست هدى" فقد برئت من الغنائية فليس فيها موقف واحد يعبر عن العواطف التى تدفع إليها ، ولكن المسرحية وقعت فى مهبط السرد ولم تكن فى ذلك فريدة من بين مسرحيات شوقى ، فجميع مسرحياته اعتمدت فى بنيتها على السرد كعنصر فنى هام من عناصر بنائها .

السـرد

وإذا كان الغناء يدخل فى بنية المسرحية العربية فإنه كان أيضا يمثل جزءا من التراجيديا الإغريقية وقد عده أرسطو من

عناصر تحسينها وقد ربطه بالكلام الممتع فهو يذكر : "وأعنى بالكلام الممتع الذى يتضمن وزناً وإيقاعاً وغناء . وأعنى بقولى تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه أن بعض الأجزاء يتم بالعروض وحده على حين أن بعضها يتم بالغناء"(٢٠) .

وفى تاريخ المسرح الطويل انفصل الغناء فى المسرح بنوع مستقل وهو "الأوبرا" ونوع آخر ارتبط بالتمثيل وهو "الأوبريت" . وفى المسرح المصرى استعاد الغناء مكانته لا لأنه استقى المسرح من نبعه الاغريقى الأول ، وإنما لأن المسرح العربى ارتبط ارتباطاً وثيقاً بجذور الفرجة الشعبية التى كان الغناء عنصراً هاماً من عناصرها فكان ذلك متوائماً مع ذوق الجمهور المتلقى لهذا الفن .

أما السرد وهو عنصر هام من عناصر المسرح العربى والذى بدا واضحا فى مسرح شوقى ، فلم يكن المسرح الغربى مصدره الوحيد إذ لم يخل المسرح الغربى من عناصر سردية فيه ، ولكنها كانت ضرورية ارتبطت بمواقف فنية ففى المسرح الكلاسيكى لم تكن الأحداث الفاجعة تمثل على المسرح واستعيض عنها بسردها .

وكان تحديد الزمن فى المسرح الكلاسيكى بأربع وعشرين ساعة يدفع الى سرد أحداث وقعت قبل بداية الحدث الأصلى . لقد سرد أوديب ما حدث له مع أبيه كما سرد فعل انتحار أمه وفقأه لعينيه . وليست أوديب فزيدة فى ذلك فإن كثيرا من الأحداث قد سردت فى مسرحيات الكلاسيكية

الجديدة كما تم السرد فى مسرح شكسبير ، فعند محاولة كاسيوس أن يقنع بروتوس بسوءة يوليوس قيصر أخذ يسرد له أحداثا تعبر عن عجزه وضعته[21] . لقد قبل المسرح السرد ولكن بحدود ، بينما جعل منها المسرح العربى أساسا فى العرض ، وأصبحت جزءاً من بنيته على الرغم من أن أرسطو فى كتابه الشعر عده عيبا لا يجب أن تعتمد عليه المسرحية إذ أنه يرى أن المحاكاة "تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص" وكلمة القصص فى هذه الترجمة تعنى السرد وإن كان عبدالرحمن بدوى يترجمها بالحكاية[22] . غير أن كثيرا من أساتذة الكلاسيكيات ترجموها بالسرد[23] وهى أصلح ما يكون لترجمة المعنى الذى يقصده أرسطو ، ويعنى السرد على المسرح الإخبار . ويتم ذلك بلغة الحكاية أى أنه لا يتم بحركة مسرحية بل برواية شخصية عن فعل شخصية أخرى ، والحديث عن صفاتها ، وقد تكون هذه الشخصية غائبة عن المسرح ساعة السرد ، وقد تكون موجودة ولكنها غافلة عما يخبر به عنها . وقد تقوم به الشخصية نفسها تخبر عن أحوالها الماضية . فالإخبار فى السرد هنا ماض لرواية حدث أو صفة توضح معالم الشخصية أو الحدث . والسرد لا يكون للحاضر ، وإذا ذكر مضارعاً فإنما يكون مقارنة مع الماضى . لذا فإن الزمن فيه ليس زمناً مسرحيا يقدم للجمهور فى الحاضر وإنما هو زمن قصصى متحرك للوراء ، هذه الحركة نفسها ليست مسرحية ، وإذا استخدمت فإن من الخير أن تستخدم بقدر وبما يتواءم مع حركة الحدث ، بحيث لا يصبح

الحدث سرداً كله وإنما يكون السرد ممهداً للحدث فإذا ما طال هذا التمهيد أوقع النص المسرحى فى خلل .

وقد تم السرد فى المسرح الغربى بشكل محدود وبناء على حاجة فنية لا بديل لها ، أما فى المسرح العربى فقد تم بشكل مغالى فيه بحيث يمكن الاستغناء عن الكثير منه ، وقد اعتمد الحدث كثيراً على السرد دون أن يكون للحدث بحيث أصبح سرد الحدث بديلاً عن الحركة المسرحية ، ولقد دعم السرد فى المسرح العربى من خلال القصص الشعبى بالإضافة إلى فنون الفرجة التى كان السرد جزءاً من بنيتها الفنية . ولم يشذ شوقى عما قدمه التراث له بل ودعمه حتى سار عليه من تبعوه فى كتابة المسرح الشعرى سواء المرتبطون بشوقى فنياً مثل عزيز أباظة ومحمود غنيم أو من خرجوا عليه من أمثال باكثير وعبدالرحمن الشرقاوى وصلاح عبدالصبور .

ولقد مثل السرد عنصراً هاماً من العناصر الفنية المسرحية . ولقد برز ذلك واضحاً فى أول مسرحية له وهى "مصرع كليوباترا" . ولقد أطال فيه ، حتى فقدت المسرحية التكثيف الضرورى لها .

فقد شوش السرد على المأساة وخفف من حدتها وأصاب حركة الحدث بالبطء والبرود مما أدى الى أن يصبح تقديمها على خشبة المسرح أمراً مرهقا للجمهور إذ يصيب حماسته بالفتور ، وإن لم يفقد النص قيمته عند القراءة فالسرد صالح للقراءة أكثر مما يصلح للتمثيل .

لقد انسحبت كليوباترا من معركة أكتيوم تاركة حبيبها أنطونيو فى مواجهة أكتافيو مما تسبب فى هزيمته . وكان ذلك هو بداية المسرحية ، فبعد أن استمع حابى وديون إلى الجماهير تتغنى فرحاً بالانتصار . أخذا يتعجبان كيف تحولت أخبار الهزيمة إلى خبر عن النصر ، وهما يتحاوران سرداً للهزيمة ، وكان يمكن أن يكون ذلك مقبولاً على أنه حاجة فنية ولكنه زاد عن الحاجة وأصبح بديلاً للحركة المسرحية . وقد بدأ السرد بقول حابى :

أتذكر ياديون إذ انطلقنا إلى الميناء نلتمس الهواء

ثم تأخذ كليوباترا بعد ذلك تسرد حقيقة ما حدث فى المعركة على وصيفتها "شرميون" فى ثلاثة وعشرين بيتاً :

اسمعـى الآن كيـف كـان بلائـى
وانظرى كيف فى الشدائد صبرى
(ص ١٨)

كان يمكن أن تكون هذه قصيدة متكاملة على لسان كليوباترا دون أن تكون جزءاً من المسرحية . وكان يمكن أن يستغنى عنها فيها ويكتفى بالسرد بين حابى وديون . ولاسيما أنه من المنهك للجمهور أن يستمع لنص يصعب أن يؤدى غناءً ، فهو وان كان على درجة عالية من الفصاحة تخلو من السلاسة الغنائية .

ويبدأ الفصل الثانى فى إحدى غرف القصر ، ورحى الحرب دائرة بين أكتافيو وأنطونيو على أسوار الاسكندرية ، فالحرب هنا خلفية لذا فإن أنطونيو حين يعود إلى كليوباترا

مهزوما يسرد عليها حدث الهزيمة وهى مندهشة لأنه لم يؤسر :

أسر ؟ وهمت كلوباترا أتظفر بى
أيدى الكماة وفى كفى أظفار

ويعود أنطونيو ليسرد بقية ما حدث فى المعركة .

وفى الفصل الثالث تكون هزيمة أنطونيو قد تحققت تماماً وهنا تأخذ الذكرى أنطونيو المنهوك فيتذكر ماضيه ، ويرد عليه عبده "أوروس" ليخفف عنه أثر ما حدث ففى الحوار الدائر بينهما سرد ولكنه جزء من أزمة البطل ، يظل محتفظاً بحيوية وحرارة الموقف المأساوى الذى يعيشه البطل :

أوروس ماذا دهانى ؟ حتى نسيت مكانى

وحين يسمع بخبر كاذب عن موت كليوباترا يناجى روما بقصيدة غنائية يتخللها السرد وكان يمكن أن تمر هذه القصيدة لولا طولها فهى تتكون من اثنين وثلاثين بيتاً وشطر ثم يكملها بغنائية يختلط فيها السرد أيضا من سبعة عشر بيتاً وبعدها يتوقف السرد ليحل محله الغناء ، ففى الفصل الرابع والأخير وهو فصل النهاية لا يسمح المجال للسرد بقدر ما يسمح بإبراز العواطف والبكاء على النفس .

وفى مسرحية "مجنون ليلى" يخف السرد بشكل واضح ، ويبدو أن شوقى قد امتلك الدربة ، وأدرك أن جمهوره لا يستسيغ إطالة السرد .

لقد ذكرت أخبار عن قيس فى الفصل الأول ولكنها نابعة من الموقف ، فليلى وابن ذريح يتحادثان فى أمر قيس وقد تم ذلك بشكل طبيعى ، وفى الفصل الثانى تحدثت "بلهاء" تسرد قصة كاملة تدخل فى ميدان القصص لا السرد المسرحى . وما ذكر من سرد كان ضرورة مرتبطة بالعواطف التى تتغنى بالماضى وبذكره حقيقة قيس فى أغنياته أو ليلى فى أغنياتها ، ولكن لا نستطيع أن نجد فى المسرحية سردا كثيرا يمكن أن يحسب عليها ، وفى مسرحية "عنترة" يزيد صوت السرد كثيراً عما فى مسرحية "مجنون ليلى" وبالطبع لعب السرد دوراً هاماً فى توضيح أحداث لم تظهر فى المسرحية إذ اكتفى النص بسردها ، وقد تناثر السرد فى جوانب المسرحية مختلطاً بالغناء . فعنترة يظهر فى المشهد الأول من الفصل الأول مخاطباً نفسه فى مناجاة فيذكر ما صنع فيه أبو عبلة من رفضه لتزويجه إياها فكان ذلك تمهيداً للأحداث .

أبوك غرير القلب لم يعرف الهوى
ولم يدر ما يأسو القلوب ويجرح
يخف لواش يشرح الزور سمعه
وفى أذنه وقر إذا جئت أشرح
(ص ٧ ـ ٨)

وحين يقوم "صخر" ماراً من أمام خيمة عبلة تتحدث إحدى الفتيات مع "ناجية" فيقدمان سرداً شخصية صخر :

الفتاة : من الفتى

ناجية : مـــن عـــامـــر أبـوه موفـور النعـم
يقال فى حظاره الفان من حمر النعم

الفتاة : يحب من ؟ يعبد من ؟ ياليتنى كنت الصنم

ناجية : إن التى هام بها بغير عبدٍ لم تهم

ويعود عنترة حين يلتقى بعبلة فيخبرها بموقف والدها منه وسوء صنيعه معه :

ويحزننى ياعبل أنى أزوركم
فيصرف عمى الوجه وهو كريم
يكاد يسل السيف حين أجيئه
ويوقد نار الطرد حين أريم

ويعود "عنترة" إلى عبلة حاملاً فراخ نسر وثلاثة أشبال فيقص على عبلة كيف حصل على أفراخ النسر والأشبال . وكانت تركيبة الشعر قوية محكمةً ولكن لا مكان لها فى حركة النص ، إذ أنها ساهمت فى بطئها وتحول الموقف إلى حوار بين عنترة وعبلة :

عبلة : ما تلـك عنتـر ؟

عنتـر : (متناولاً أفراخ النسر من داحس)
هــذى
ياعبل أفراخ نسر
اغتـر بـى أبـواهـا وكنـت بالشعـب أسـرى

فظلل الأب صدرى وغطت الأم ظهرى
ومسيانى بكر على الجبال وفر
توهمانى صيداً يهنى الفراخ ويمرى
فلم أكن غير يتم لمبتغى الصيد مر

واستمر الحوار بينهما حتى وصل إلى قصة الأسير ، وهو يسرد لها ما حدث بينه وبين الأسد حتى قتله ثم عفا عن اللبؤة لأنها أنثى ضعيفة القوى وللإناث عنده حرمة ، وأخذ أشبالها لتربى فى دياره فهى غاب لها . ولم يتوقف السرد عند الحديث عن الماضى وإنما تعداه الى الحاضر ، فقد سردت أحداث تتم خارج المسرح ساعة حدوثها ، فعبلة تقف وتطلب من القادمين نحوها أن ينظروا إلى المعركة الدائرة من وراء الستار ليروا ما يصنع عنترة . ويأخذ الناظرون فى وصف ما يحدث فى المعركة . فالسرد هنا أصبح حواراً متقطعاً بين عدة شخوص . أما عنترة فيعود قرب نهاية المسرحية يصور صراعه مع من كان يسير من شباب عبس وعامر صحبة بعير عبلة ، وهم ينقلونها إلى ديار عامر :

ساقوا بعيرها وكانوا حولها عشرين فتياناً أشداء القوى
أدركتهم على الطريق فنجا من المنون بالفرار من نجا
ومات دون الرحل نحو عشرة قد غودروا مجندلين فى الفلا
(ص ١٠١)

وتكون هذه آخر رواية تروى سرداً فى المسرحية .

وفى مسرحية "قمبيز" ارتفع الحوار الشعرى الى درجة

عالية من الخبرة الفنية للأداء المسرحى ، فلقد خفف السرد إلى درجة كبيرة . وتم ذلك ممتزجا بالغناء الذى كان بدوره داخلاً فى جدائل النص . ولقد تبعت مسرحية على بك الكبير مسرحية "قمبيز" فى قلة السرد فيها فلقد اختلط بالغناء بحيث لم يعد له مكان منفرد إلا فى الفصل الثالث بين خادمين مصريين يسردان الواقع المظلم لمصر .

أحد الخادمين للآخر :

ولدى زعزوع أنصت أصغ للحق المبين
نحن فى أيام جهل وبلاء وجنون

ثم يدخلان فى حوارهما دائرة القصص . أما "عثمان بك" جاسوس تركيا ، فهو يسرد ولكن فى حوار نفسى كان معبراً عن واقعه وواقع العالم الذى يعيش فيه ، ليكشف عن جو حكم المماليك المظلم ، فهو يقول وهو يكبس قدم محمد أبوالدهب :

خدمتة والله ما خدمت إلا دولتى
كبسته والله ما كبست إلا حاجتى
خادم تركيا أنا ما أنا خادم الغبى

ويعود السرد ليصبح عنصراً مهماً فى المسرحيتين الكوميديتين "البخيلة" و"الست هدى" .

لقد كان فى "البخيلة" أقل منه فى "الست هدى" وكان فى كلتيهما يتميز بخفة الحركة وسرعتها ، فكان يتم دون أن يحس المتلقى مللاً .

وفى مسرحية "البخيلة" بنى السرد فى معظمه فى الفصل الاول كتقدمة هزلية لشخوص لم يظهروا على خشبة المسرح أو شخوص يقدمهم السرد إلى الجمهور فلا يحتاج إلى حدث يقدمهم به ، فالسرد هنا تعويض عن الحدث . ولم يتم السرد فى قصائد وإنما فى حوار متقطع بين الشخصيات باستثناء حديث "حُسنى" لنفسها فى الفصل الثالث .

لقد قدم السرد صورة عن بنت النقيب التى كان السمسار رشاد" يريد أن يزوجها لجمال طمعاً فى مال جدته .

وجمال يسأل عن بنت النقيب فيحدثه رشاد عن قصرها الفخم وسمعة بيتهم ، وحين يسأله عن جمالها يرد عليه بأنها ذات قصر وكفى .

ويعود رشاد ليحدث عزيزاً ابن النقيب عما قاله لجمال عن بيتهم ، ثم يصف حقيقة البيت فى سخرية لاذعة :

قصركمو من قدم مهدم   قد خاط فيه العنكبوت وبنى
سكنتموه هاهنا وهاهنا   كالبوم كل بومتين فى فصنا
ملأتموه خدماً أشداقهم   دائرة على الرغيف كالرحا

وتسرد الجدة على جمال حياة الجد بأنه كان مفلساً أسس ثروة من العدم كان يسكن ربعاً خرباً ، لا يطعم سوى المدمس ، وينام على البلاط ، وحرم على نفسه اللباس ، تم ذلك السرد فى حوار بين جمال وجدته نظيفة :

نظيفة : ....

اسمــع جمــال

جمال : سامع ياجدتى

نظيفة : جدك كان مفلسا

جمال : مثلى ياجدة ؟

نظيفة : لا ياولدى بل كان أشقى حالة وأتعسا
أسس من شروى نقير ثروة

جمال : لم تذكرى جدة كيف أسا

ألم يكن سكناه ربعاً دارساً ألم يكن طعامه المدمسا
ألم يكن على البلاط نومه ألم يحرم نفسه أن يلبسا

أما السرد الذى استخدمه النص ليقدم شخصيات من المسرحية .. فقد بدأ فى الفصل الأول فى قهوة "جميل" بميدان "لاظوغلى" وبينما جمال ورشاد يتحادثان يسأل أحد الموجودين عن جمال فيرد عليه الثانى بأن ذلك الذى يرث ثروة البخيلة وضباعها ويصفه بأنه مسرف مبذر يقترض بالربا النحاس ليرده ذهبا . ثم يسأل الأول عن صاحبه الذى يجلس معه ، فيخبره بأنه سمسار "يبيع" كل عامر يصيبه ، يزوج ويطلق الحرائر ، لا يرى إلا كالغبار سائراً من قهوة لبيرة لمنتدى لسامر ، ويدفع الشباب فى الوحول والمخاطر .

ثم يتجه الشخصان ليسردا حالة رجل آخر جالس فى المقهى وهو الطبيب "عبدالسلام مرتضى" ، فهو بخيل معادل للجدة لا يقل بخلاً عنها :

يقرأ ما صادف من جريدة   من سطرها الأول حتى المنتهى
وتستوى صحف الصباح عنده   وصحف ظهرن من عام مضى
تذاكر الدفن التى يكتبها   فى الشهر أضعاف تذاكر الدوا
(ص ٢٤)

ثم يصفه بأنه مثل "مادر" الذى يضرب به المثل فى البخل فإن الجوع خير من الأكل معه : لقد دعاه للغداء مرة فقسم البيضة بين أربعة ، وحين جىء بالشواء أومأ إلى خادمه أن يرفعه ، فقد رأى فيه عيباً مع أنه كان أنضج لحم فقد كانت رائحته كالمسك . وهو من شدة بخله تفتح القهوة ويغلق على شيشته ، فهو يقضى بها طرفى يومه ويمضى بها طرفى ليلته .

وفى المنظر الثانى من الفصل الثالث وقد ماتت الست نظيفة ، وحُسنى تظهر بثوب أسود تخاطب نفسها واصفة واقعها فى قصيدة طويلة مكونة من أربعة وثلاثين بيتاً تسرد فى ثمانية وعشرين بيتاً منها حالها وكيف عاشت مع سيدتها :

رحمة الله علـى سيدتى   وسقى الله ثـراها وجـزاهـا
حرمتنى الشاش حتى ذهبت   فكستنى الخز فى الموت يداها
وحمتنى الماء حتـى احتجبت   فسقيت الشهد من فيض نداها
(ص ٦٩)

ولقد لعب السرد دوراً أكبر فى مسرحية "الست هدى" . وكان له فاعلية فى السخرية فاقت فاعليته فى "البخيلة" . لقد كان مكثفاً ومركزاً ، أخذ النصف الأول من الفصل الأول ، واعتمد على شخصية الست هدى وهى تحكى لصديقتها

"زينب" عن أزواجها . وكان يمكن أن يكون السرد قصيداً طويلاً لا تقطيع فيه ، إلا أن الست زينب تدخلت لقطع الملل بجملة تقولها عند انتهاء حديثها عن كل زوج على حدة . أى قبل أن تنتقل إلى الحديث عن الزوج التالى .

وهكذا يتم التقطيع فى القصيدة التى بلغت حوالى نيف ومائة من الأبيات . وقد بدأت الوقفة الأولى بعد أن سألت الست هدى جارتها زينب عما يقوله الجيران عنها ، فتطلب منها الجارة ألا تهتم بهم ولا تحفل بالرد ، فتستمر فى تعداد أزواجها فخورة بما صنعت . وتذكر أول بختها مصطفى ، الوحيد الذى أحبته من بين أزواجها ، كان سنها فى ذلك الوقت عشرين عاماً ، غير أن الزمن يتوقف بها عند هذه السن فلا تتعداها مع تعداد أزواجها :

فما أكثر عشاقى وما أكثر خطابى
ولولا المال ماجاءوا أذلاء على بابى
لست ماعشت ناسيه لست أسلو حياتية
أول البخت مصطفى مصطفى كان سارية

(ص ٩)

وتختم سردها عن الزوج الأول بقولها :

مات فكدت أموت حزناً وكان عمرى عشرين عاما
ثم تزوجت بعد خمس من ذا يرى فعلتى حراما

وبعد اثنى عشر بيتاً تنتهى من حديثها عن مصطفى . وقبل أن تستفيض فى الحديث عن الزوج الثانى تقاطعها زينب

مؤكدة صواب رأيها وتدعو لها بالبقاء وأن تدفن من الأزواج من تدفن حتى تصيب منهم البنين :

زينب : أجل ـ تعيشين وتدفنينا حتى تصيبى منهم البنينا

وتستمر الست هدى بعد ذلك فى الحديث عن زوجها الثانى "على" لتسرد ما وقع لها معه فيما يزيد على عشرين بيتاً . وتختتم حديثها بالتعبير عن عدم حزنها عليه ، وهى تذكر نفس مقطع الختام السابق مع تغيير فى الشطر الأول بقولها : "ومات لم تبكه عيونى" وتغيير فى الشطر الثالث : "ثم تزوجت بعد خمس" ، فترد عليها زينب بنفس الرد السابق : "أجل تعيشين ...." . ثم تنتقل الست هدى إلى الحديث عن زوجها الرابع الذى كان أديباً فتسخر منه ومن أمثاله من الأدباء وتنهى حديثها عنه قائلة :

رحمة الله عليه كان لا يحقر مالا
كان إن أفلس لا يسألنى إلا ريالا

وتنتقل منه إلى زوجها الخامس الذى كان يوزباشياً فى الجيش وتعطيه حقه من السخرية منه ، فتسرد قصتها معه فى أكثر من أحد عشر بيتاً .

وتأخذ فى الحديث عن زوجها السادس الموظف فى خمسة عشر بيتاً تنهيها بقولها :

رحمة الله عليه كان مشغولاً بطينى
كل يوم بزبون أو بسمسار يجينى

وفـداديـنـى عـنـــــدى هى فى الحفظ كدينى
ماكان فى وجنتى يقبلنى بل همه فى يدى يقبلها
وعينه فى خواتمى أبداً يحدث النفس كيف ينشلها

ولا تقاطعها زينب فهى تستمر فى السرد عن الزوج السابع الذى كان كهلاً جاوز الخمسين . وبعد أن تصفه تقاطعها زينب بأنها تعرفه فهو الشيخ عبدالصمد وتسرد شيئا يوضح معرفتها له :

عرفته ذاك الفقيه الشيخ عبدالصمد
قد كان فى الخط وجيهاً ومقبل اليد
وكـل مـن مـر بـه خـاطـبـه بسيدى

وتقاطعها مرة ثانية بسؤال تعبر فيه عن دهشتها حين تخبرها أنه أدبها وعلمها كيف تخضع النساء ولا يزيد السؤال عن ضمير المخاطب .. أنت ؟ وتستمر هدى فى سردها عنه فى ثمانية عشر بيتاً تنهيها وتختم حديثها عنه ببيتى النهاية المكررة مغيرة الشطر الأول بقولها : "عشت مع الشيخ نصف عام" والشطر الثالث "ومات فاختارنى سواه" .

ويدور حوار سريع بينهما عن الزوج الثامن "مهدى" المقاول الثرى الذى جاءت به إليها زينب وعاشت معه عامين فى بلاء ، وطبيعى أن يموت مهدى فتعتاض عنه بغيره . وهى لا ترى فى فعلتها هذه حراماً . وتؤكد لها زينب ما تعودت أن تؤكده لها أنه لا حرام فى ذلك . ثم تأخذ فى السرد عن زوجها

التاسع والأخير فى حلقة الماضى فتصف حالته فى بيتين بأنه محام عاطل سكير ، قل عمله وقل ماله ، وما إن تنتهى من البيتين حتى يسمع صوته وهو سكران يصعد السلم ليتوقف السرد وتبدأ الأحداث المسرحية تأخذ حركتها على المسرح سواء فى مواجهة الست هدى لهذا المحامى أو طلاقها منه ، أو مواجهة لزوجها الأخير لما فعلته هدى معه بعد موتها .

ولقد كان من الممكن أن يسقط السرد النص فى هذه القصيدة الطويلة ولكن القدرة الحية لهذه القصيدة تجعل منها أداة طيعة فى يد ممثل جيد ليضحك الجمهور ، فالمسرح الكوميدى فى العالم العربى معتمد على سرد النكتة واستخدام "القافية" الشعبية التى تتكون من حوار بين الممثل والجمهور ، وقد تم ذلك فى هذا النص ، فرد زينب يأتى وكأنها خارجة من وسط الجمهور وليست شريكة فى تمثيل النص ، فالشركة هنا شركة خارجية وليست داخلية ، يضاف إلى ذلك أن لغة النص قد نزلت إلى لغة التخاطب ، فقرب النص الشعرى من لغة الزجل التى تعتمد على السرد فى بنيتها .

الحكاية

وإذا كان السرد يمثل واحداً من العناصر التى شكلت بنية المسرح فإن الحكاية لعبت دوراً هاماً فى هذه البنية ، وأقصد هنا بالحكاية نوعين : الأول هو استخدام قصة الرابطة بينها وبين الشخصية أو الحدث ضئيلة فهى حكاية هامشية فى

صلب الحكاية الأصلية . ويمكن أن تمثل طرفة فى النص . والثاني هو مجمل العمل المسرحى أو هى الحكاية الأم ، وقد برز ذلك فى مسرح شوقى الذى لم يكن فريداً فى ذلك فهو مرتبط بالمسرح العربى كله .

(أ)

والنوع الأول قليل فى مسرح شوقى ولا يطرد فى كل مسرحياته فقد خلت منه مسرحيتا مصرع كليوباترا وعنترة .

ولقد ذكرت حكايتان عن قيس فى مسرحية مجنون ليلى وهما ممسرحتان داخل الحدث . كانت الحكاية الأولى عن قصة الشاة والذئب التى تروى فى ديوان قيس والتى يقول فيها :

رأيت غزالاً يرتعى وسط روضة   فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهرا

فقد ذكر بشر حكاية الظبى أمام ليلى وصديقاتها وهو ينتحل الحكاية وشعر قيس الذى يروى أنه أجار فيه الغزال فإذا بذئب قد انتحى نحوه فأنشب فى أحشائه الناب والظفر ، فما كان من قيس إلا أن أطلق سهمه على الذئب فقتله . وتعترض ليلى على انتحال بشر وحكايته مع الغزال فتستفيض فى توضيح جوانب القصة ، فقد رأى قيس فى الظبى وفى عينيه صورة ليلاه فانتشى بالذكرى ، وحين قدم الذئب إلى الظبى يفترسه لم يمهله قيس فأرداه قتيلاً :

رأى فى جيده قيس   وفى عينيه ليلاه

فبينا هو فى الشو ق وفى نشوة ذكراه
حبا الذئب فى الوادى إلى الظبى فأرداه
تغدى بحشا الظبى غداء ماتهناه
رماه قيس فى المقتل بالسهم فأرداه
(ص ١٥)

وتحولت القصة بعد ذلك الى طرفة بين بشر والفتيات فقد أخذن يسخرن من هذه الحكاية .

والحكاية الثانية حكاية عراف اليمامة التى مسرحها فى حوار بين راوية زياد وبلهاء . تذكر بلهاء أن عراف اليمامة قد جاء إلى الحى سائلاً عن قيس فرأى شاة وطلب منهم أن يذبحوها ويرموا قلبها وأخذ العراف يتلو العزائم ثم قال لهم إن هذه الشاة دواء قيس من حبه .

وانتقل الحوار من بلهاء إلى زياد يحدث قيساً أن أمه طلبت منه أن يطيعها ويأكل الشاة ، حتى يبرأ من الحب فيطيع قيس ، ويطلب من زياد قلب الشاة فيسأل زياد بلهاء أن تأتى بالقلب ، ولكن بلهاء تخبره أنها نزعت القلب ورمته ، فيرد قيس مستنكراً أن يداووه بشاة بلا قلب :

وشاة بلا قلب يداووننى بها وكيف يداوى القلب من لا له قلب

وفى مسرحية "قمبيز" حكايتان أحسن حبكهما شعراً . كانت الحكاية الأولى تحكى عن عروس النيل ، تروى الحكاية على لسان نتيتاس بأنها صبية تختار من بنات الشعب ، تنزل النيل فداءً حتى يجرى النيل بالخصب . لقد ذكرتها لتجعل

منها مثلا تحتذيه على الفداء . لقد ضمت الحكاية مجدولة فى الحركة المسرحية . فقد قدمت إلى فرعون الجديد تريد أن تقدم نفسها أضحية من أجل مصر لكسرى الفرس قمبيز بديلاً عن الأميرة الرافضة والتى قد تجلب البلاء على مصر برفضها . أحسن الفرعون استقبالها وهو يعرف حقدها عليه ويسألها أن تطلب منه ما تشاء فهى بذلك تسأل أباها ، فتبلغه أنها لا تريد دنيا .

فرعون : فيم قد جئتنى إذن

نتيتاس : فى حقوق
لديارى وواجب نحو مهدى

كل عام صبية من بنات الشعب تختار للفداء فتفدى .
تنزل النيل غير عائقة ما فيه للموت من حياض وورد
سمحت بالحياة فى غير سأم وسخت بالشباب فى غير زهد
تبتغى الخصب والرخاء وتختا ل لتعيش بنعمة النيل رغد
سقت الناس بعدها لم تقل قو ل الأنانى : يهلك الناس بعدى

ويسألها إن كانت تريد أن تزف وتهدى إلى قمبيز فترد رداً يعبر عن شخصيتها القوية ويجعل من القصة رداءً يزيد من كشف شخصيتها فهى أجل من هذه الفتاة لأنها تتقدم طائعة .

نتيتاس : تلك مدفوعة يقدمها الكهان لكننى تقدمت وحدى .

والحكاية الثانية رواية حلم رأته نتيتاس يمهد لما يأتى بعد ذلك من حدث . ودور الأحلام مشروع فى المسرح التراجيدى

وقد استخدمه شوقى فى مسرحية "قمبيز" جادلاً إياه فى النص فنتيتاس تقف لحظة مفكرة مغتمة فتسألها وصيفتها عما يغمها ، ويدور حوار بينهما تستطيع فيه الوصيفة أن تدفعها لتخبرها أنها رأت رؤيا ، وتطلب منها أن تفسرها لها . فتقص عليها الرؤيا فى حوالى اثنين وعشرين بيتاً تداخلت معها فيها الوصيفة ثمانى مرات .

لقد رأت أنها فى قصر أبائها فى "صا الحجر" فرأت واديا طويلا طول البيد أو عرضها أصفر من شعابه بنفسجى المنحنى تختلط ألوانه بالحمرة والخضرة ، ثم أتى ليث أحمر الجلدة خشن ، فانقض كالصخر على الوادى ، والنيل تعب مياهه وتموج وتخرج منه التماسيح فرادى وثنى وأخذت وأعولت حتى سد عويلها الفضا ، فعقر الليث وقر فى مكانه كأنه دمية . ثم رأت بعدها جنسا لم تر مصر مثله كأنه صاعقة تحدرت من السماء وخرج الكهان يتلون الصلوات والرقى ، واقتربت منه فإذا به كأنه فانيس اليونانى الخائن ، الذى جاء الى قمبيز ليشى بفرعون مصر ، وبأنها ليست ابنته . واقترب الثعبان من النهر ثم دس لسانه فيه فاحتجب النيل وعاد يابسا ، وبعد ذلك اجترأ الليث الساكن ، فمشى على الوادى يقتلع اليابس والرطب ، يكر فيه حتى غادر الوادى قاعاً صفصفاً .

والحلم ليس فيه شىء جديد على قارىء النص فهو يكاد يكون إنباءً ساذجاً لما سيحدث فى المسرحية . فالحلم يؤدى إلى تعرف ليس فيه عمق بالحدث . فالرموز هنا مكشوفة ،

فالاسد هو قمبيز الذى سيدمر مصر بعد لقائه بفانيس الذى يمثل الثعبان . ومع أن هذا الحلم سطحى فإن القدرة على الحكى التى دار بها النص جعلت فيه حركة ، ولم تكن الحكاية باردة داخل النص فإن قدرة شوقى فى صنع حوار مسرحى حى مبنى على الحدث كانت تفوق قدرته فى المسرحيات السابقة ، ولكنها مازالت تحتاج إلى ضبط بحذف التزيدات وكانت هذه الحكاية واحدة مما كان يمكن الاستغناء عنه

ولقد برزت قدرة شوقى فى صنع حكاية جانبية فى النص المسرحى فى مسرحية « على بك الكبير » فى بداية الفصل الثالث بين خادمين من خدام محمد بك أبوالدهب ، وقد كانا فى معسكره بالصالحية يقومان بتنظيف ملابسه وهما يسردان مايحدث فى مصر من ظلم فى عهده ، ثم يتركان السرد إلى حكاية حمار بدأها الأول بذكر شاته التى كان يحبها ففرضوا عليها ضريبة فما كان منه إلا أن ذبحها وذبح طفلتيها ، والحكاية هنا تدور فى حوار ثنائى :

الثانى (مستمرا) : ياشيخ لى نعجة غرامى وكل همى كانا إليها

الأول :

ماصنعت ما الذى دهاها

قد ضربوا فردة عليها

الثانى :

فضقت ذرعا بذاك حتى

طبخت شاتى وطفلتيها

ووجد الأول فى مأساة صاحبه مع فساد النظام دافعا لأن يروى حكاية حماره .

يذكر القصة فى حوالى خمسة عشر بيتا ويقاطعه الثانى فى القصة مرتين : الأولى "وما جرى" والثانية بحرف العطف « ثم » ليكمل بعدها قصته . ويذكر الأول أن ماحدث لصديقه حدث له فقد أتى طنطا لعمل له ، وكان راكبا حماره ، فمر عليه أغا عليه سلاح فى صورة الشيطان فصاح به أن يترجل واتهمه بسرقة حماره وعندما أخبره بأنها حمارته رد عليه بأن ذلك كان بالأمس وضربه بيده التى كأنها كف نمر ثم اعتلى ظهر الأتان ، لكنه لم يسر طويلا حتى سمع صرخته ، فإن الأتان ثارت عليه وتجبرت وألقت بنفسها وبراكبها فى النهر ليغرقا .

الأول :...............

ثم رمانى بيد كأنها كف النمر

ثم اعتلى ظهر الآتان

الثانى : ثم ؟

الأول :

( ) لكن لم يسر

حتى سمعت هزة وصرخة من النهر

وأبصرت عينى وراء الليل آية القدر

حمارتى تجبرت مثل تجبر البشر

فأغرقت راكبها وغرقت على الأثر

ص ٨٨٢

وطبيعى أن هذه الحكاية على طرافتها كان يمكن أن تحذف أيضا فهى مجرد تلوين على الحكاية الأم .

- ب -

وأعنى بالحكاية الأصلية أو الحكاية الأم صلب العمل المسرحى كله . فالمسرح العربى منذ وجد قد اعتمد على الحكاية لم يتوقف عند الحدث الأساسى ليقيم عليه بناءه سواء أكان مأساة أم كوميديا ، وإنما بنى العمل المسرحى على حكاية كاملة تشمل التفاصيل الجزئية من بدء الحكاية حتى نهايتها . فمعظم الأعمال المسرحية العربية هى مسرحة لحكاية بدأت مع بداية ظهور المسرح واستمرت حتى أصبحت من تقاليد التراث المسرحى العربى . وشوقى لم يخرج عن هذا الاطار ففى مسرحياته السبع سبع حكايات هى فى كل منها مسرحة للحكاية بكل تفاصيلها .

لقد تناولت « مصرع كليوباترا » حكاية أنطونيو مع كليوباترا بتفاصيلها الجزئية فكليوباترا تهرب بأسطولها ، وتذهب إلى مكتبة الاسكندرية لتتدخل تفاصيل جديدة فى الحكاية تبرز فيها حكاية حب جانبية تسير مع الحكاية الأصلية ، وهى حكاية حب حابى لهيلانة ثم تظهر قصة حب أخرى لم تكتمل حين يظهر زينون أمين مكتبة الاسكندرية ، وقد بدا عليه التفكير حين علم بحضور الملكة فهو يحبها حبا لا أمل فيه ، ولاينمو هذا الحب وإنما يتوقف عن التطور حين

يواجهه حابى بحبه فيعترف بأنه مريض بداء الحب .

زينون (لنفسه) : إلهى قد فضحت وضل شيبى

وضاعت حكمتى وخبا الذكاء

(لحابى)

صدقت بنى بى داء دخيل وليس إلى الدواء لى اهتداء

ص ١٢

وسرعان ماينفض يده من هذا الحب حين يذكره حابى بحب كليوباترا لأنطونيو ، ويسأله أن يكون عضوا فى الجماعة المقاومة فلم يبق على الود لروما غيره ، فيعلن اشتراكه معهم فى مقاومة الرومان ، وبذلك تكون نهاية هذا الحب .

ثم تلتقى كليوباترا فى المكتبة بالكاهن أنوبيس وهيلانه وبزينون ومعه رجال المكتبة .

فى المنظر الثانى تتطور علاقة هيلانة بحابى فهو يلتقى بها فى مقصورة الملكة التى تفاجئه وهو ينال منها ، فتغفر له لحبها لهيلانة ، ويدخل أنوبيس ليحدثها عن الأفاعى ويخرج الجميع ليدخل أنطونيو وحاشيته ، ويتدخل السرد فى كشف أحداث الحكاية التى لم تظهر على المسرح من توضيح لهزيمتهما أمام أوكتافيو وتتبدى علاقة الحب الحميمة بين الحبيبين .

وفى الفصل الثانى تنتقل الحكاية إلى تفصيل مايحدث فى حجرة الولائم بالقصر الملكى حيث تُرى كليوباترا ووصيفتاها

هيلانة وشرميون وأنطونيو وأورس وعدد من القواد الرومان، واولمبوس وطبيب الملكة وأنشو مضحكها وغانميز ساقيها وحاجب يعلن أسماء القادمين . وفى الفصل تفصيلات لاتدفع الحدث ولكنها تكشف تفاصيل الحكاية إذ يظهر عراف ؟ يقرأ كف الملكة ليخبرها فى غموض بما سيحدث لها فى يومها ، فهو يوم نابه يمر عليه العز ثم يتلوه بقاء لايعادله بقاء ولايكون تفسير هذا البقاء سوى الموت :

خطر العز عليه ومشى فيه الإباء
ثم يتلوه بقاء لم يطاوله بقاء

وتتبدى أحزان أنطونيوس فى هذا الجو العاصف ، وينتهى الفصل بطلب كليوباترا منه أن يمضى إلى الحرب كما تمضى الاسود . ويتوقف الفصل الثالث عند معبد فى الاسكندرية فيظهر أنوبيس بأفاعيه ، وفى الجانب الآخر من المسرح يظهر أنطونيو مهزوما وقد علم بوفاة كليوباترا ، فيقف فى صراع مأساوى بينه وبين عبده ينتهى بانتحار العبد ثم انتحاره ويرثى نفسه ببكائية للذات . ويعود المنظر لأنوبيس وأفاعيه .

لقد بطؤت الحركة وحلت محلها الحكاية فى أدق التفصيلات القصصية إذ تأتى كليوباترا لتشاهد الحيات ويدور حديث طويل حولها بينها وبين أنوبيس ثم يدخل جنديان يحملان جسد أنطونيو ، وهو فى الرمق الأخير . ثم يدخل أوكتافيو فيدنو أحد الجنود ليتحقق من موته فيعنفه أوكتافيو ويأمره أن يقف مكانه ولايهتك على سيد الهالكين القناع ،

والفصل الأخير يخصص للحظة انتحار كليوباترا وقد جاءها حابى فى ثياب فلاح ومعه سلة تين بها أفعى ، فتطلب من الحارس أن يذهب إلى القيصر الجديد ويطلب منه المجيء إليها ، ثم تأخذ فى مناجاة ، عما حدث لها ، وتتجه بعدها لحابى وهيلانة تنصحهما بالبعد عن القصور وتقدم لهما هدية زواجهما حقلا فى سهول طيبة ليعيشا فيه هادئين ، ويختم الموقف بقصيدة طويلة حزينة يختلط فيها الغناء بالسرد فهى مرثيتها الأخيرة لنفسها ، ثم تتجه الى السلة لتخاطب الأفعى ، ثم تطلب من وصيفاتها أن يزيناها للموت وتموت بينهم . ولأن المسرحية هى مسرحة لحكاية كليوباترا فلا ينتهى الحدث بموتها وإنما يستمر تفصيل الحكاية فوصيفتها شرميون تتناول الأفعى فتموت ، كما تتناول هيلانة أفعى من إحدى السلال فتلدغها وتموت أيضا .

وكان يمكن أن تنتهى الحكاية عند هذا الحد ولكن الحكاية تستمر لتقدم نهاية سعيدة فحابى وأنوبيس يدخلان ، ومع حابى حُق النجاة الذى أعطاه إياه أنوبيس فيسكب منه فى فم هيلانة فيحدث الترياق الأثر ، بينما أنوبيس يناجى كليوباترا وشرميون . ويترك حابى حديث الدفاع عن الوطن ويطلب من هيلانة أن تعيش فى الحقول مع الطير . أن تعيش للحب فالحب هو الدنيا ويسأل أنوبيس أن يأتى ليعيش معهما ولكن أنوبيس يرفض فهو لن يغادر محرابه بل سيبقى فيه ليبكى على مصر . ويأتى قيصر ومعه طبيب فينظر إلى كليوباترا فيعرف أنها قد ماتت ويتعجب حين لايجد أثرا للجراح ويدرك

حين تلدغ الحية طبيبه أنها ماتت بسمها . ومع أنه يشعر أنها تسخر منه فإنه يودعها مقدرا جلالها ، فقد محا الموت أسباب العداوة بينهما :

وداعا عروس الشرق كل ولاية
وإن هزت الدنيا لها الموت آخر

ويخرج أكتافيوس ويكون أنوبيس آخر من يبقى على المسرح ومع أن الحكاية قد انتهت فإنه يختمها بحلم يرضى به عواطف جمهور المشاهدين فهو يقسم أنهم مافتحوا مصر إلا لتكون قبرا لهم :

قسما مافتحتم مصر لكن قد فتحتم بها لرومة قبرا

ولاتخرج مسرحية مجنون ليلى عن كونها حكاية ممسرحة تفيض بالتفصيلات وتأخذ فى تصوير علاقة الحب بين قيس وليلاه لتنتهى بموت ليلى وباحتضار قيس . فالحكاية تبدأ بساحة أمام خيام المهدى فى حى بنى عامر فى مجلس من مجالس السمر بين بعض فتية الحى وفتياته . فالمنظر يقدم جو عالم ليلى وقيس . وفى هذا المنظر يتحدث ابن ذريح عن قيس كما يتحادث الفتية والفتيات حتى إذا خدرت قدم ليلى دعت اسم قيس ، فاسم الحبيب يذكر عن الخدر ويتكشف فى هذا المنظر أحباب لقيس كما يتبين أن له أعداء . ويختم الفصل بوصول قيس إلى مضارب ليلى ويهتف باسمها فيخرج له والدها فيخبره قيس أنه جاء طالبا نارا ، وتتحرك الأحداث باستفاضة فى تصوير موقف قيس من ليلاه ، فالنار تحرقه فلا

يشعر بها ، ثم يغمى عليه فيأتى والدها ، ويظهر واضحا أن الاب يعانى صراعا فهو يحب شعر قيس ويكره ماصنع به شعره من فضح ابنته . ويتغلب شعوره برفض قيس فيسأله أن يغادر المنازل حتى لايشعلها نارا . ويختم الفصل بهذا الموقف :

امض قيس امض جئت تطلب نارا
أم ترى جئت تشعل البيت نارا

وفى الفصل الثانى تستمر الافاضة فى تفصيلات الحكاية فيظهر قيس مجنونا بحبيبته ، يرفض أى دواء له من حبها ويلتقى بابن عوف الذى يأخذه إلى مضارب ليلى ليتشفع له عند والدها.

وفى الفصل الثالث تفصيلات عن رفض الزواج ، وعن موقف أهل قيس منه وعداوتهم له ثم قبول ليلى الزواج من ورد ، وتزداد التفصيلات فى الفصل الرابع فيظهر منظر كامل فى قرية الجن ولقاء قيس بقرينه ثم لقاء قيس بورد وليلى ، ورحيله خائبا بينما ليلى تعانى قسوة المرض .

ويأخذ الفصل الخامس فى تفصيلات العزاء على قبر ليلى ثم حضور ابن ذريح ليعزى قيسا ثم احتضار قيس ، لتختتم المسرحية بسماع صوت ليلى وبيت من الشعر يهدىء الأزمة عند الجمهور ، فليلى لم تمت ولا المجنون مات .

نحن فى الدنيا وإن لم ترنا
لم تمت ليلى ولا المجنون مات

ليس فى مجنون ليلى حدث واحد تتمركز عليه ، وإنما هناك حياة بكاملها هى حياة قيس وليلاه تنتهى بوفاته ، وهذا مايؤكد انها حكاية ممسرحة .

ولم تخرج « عنترة » عن هذا السياق وإن لم تتناول كل حكاية عنترة ، وإنما أخذت من سيرة عنترة الجزء الخاص بحبه لعبلة ، وقد بدأت المسرحية به وانتهت عند تحققه ، ولقد اهتمت المسرحية بتفصيلات عنترة فى هذه الفترة فهو بطل القبيلة الذى لاتعترف به لأنه ابن أمة سوداء .

وقد اهتمت المسرحية بتفصيلات عالم عنترة وعبلة ، فالفصل الأول يقع فى عين ذات الأصاد فى يمين المسرح وقد حفت بالنخيل وفى اليسار مضارب بنى عبس ويظهر عنترة أمام الخيام يناجى عبلة بحبه .

وتتحرك الأحداث ففتيان يمران سائرين على الربوة ، وصبية ، وجوار من كل ناحية وتظهر عبلة من خيمة حمراء ، وفتيات يغنين بجوار عين الماء وتتحادث الفتيات عن صخر الذى يريد الزواج بعبلة . ويلتقى بها ويطول الحوار بينه وبين عبلة ، وبينها وبين الجوارى . ثم يظهر لص فتقتله عبلة ثم يختطفها اللصوص فتصرخ ، فيأتى شداد إلى عنترة يسأله أن ينقذ الفتاة ، فيرفض عنترة أن يحارب حتى يعترف به أبوه ، وحينئذ يعلن الأب اعترافه به ، فيذهب لانقاذ عبلة . لم تخرج المسرحية فى هذا الجزء عن تصوير نفس الموقف فى السيرة . فالمسرحية تبدأ بتصوير جزء من السيرة يمثل

حكاية الاعتراف ببنوة عنترة والوعد بإعطائه الفتاة .

وكما رفض مالك والد عبلة فى السيرة أن يعطيه إياها فقد استمرت المسرحية فى مسرحة هذا الجزء من السيرة ، وأخذ مالك يستعدى عليه كل من يريد أن يخطب عبلة ، فالمهر هو رأس عنترة ، وتأخذ المسرحية فى تفصيلات الحكاية ، فالبعض فى القبيلة يرفض عنترة ويأتى ضرغام ليخطبها ، وعندما يعرف مهرها يرفض قتل عنترة ، فإنه يعرف قيمة البطل ، الكريم الذى يعيش فى كنفه الفقراء واليتامى والأرامل ، حامى البيد من الأعداء ، ثم يأتى بعد ذلك جيش كسرى فيهزمه عنترة ويقتل قائده رستم ليكون ذلك مهدئا لحركة المسرحية ، فبعد ذلك يتزوج عنترة بعبلة كما يتزوج صخر بصديقتها ناجية . وبذلك لايخرج العمل عن كونه مسرحة لحكاية هى فى الأصل جزء من السيرة .

وتنتهى المسرحية بنهاية قصصية ، فالحكاية قد انتهت بالسعادة لجميع الأطراف ليخرج المشاهد . وقد رأى أحداث الحكاية بكاملها ممسرحة . فعبلة تعبر عن التئام شملها بزواجها .

قد اجتمعنا على عرس وفى فرح
كم من شتيتين بعد الفرقة اجتمعا

ولقد وضحت الحكاية فى مسرحية قمبيز وتمت بإحكام ، وكانت بدايتها بالمنظر الأول من الفصل الأول فى مصر بالقرب

من غرفة الفرعون أمازيس ، وقد ظهرت نفريت ومعها تاسو حارس الفرعون يبادلها حبا بحب ، ويكشف الحوار بينهما عن أن قمبيز طلبها للزواج وأنها ترفض الزواج منه والذهاب الى فارس . فتأتى نتيتاس لتعرض أن تقدم نفسها بديلا عن نفريت حتى تمنع كارثة غضب قمبيز وهجومه على مصر وتقدم على الملك . وتأخذ المسرحية فى تقديم تفصيلات اللقاء بينهما بشكل قصصى . تواجه نتيتاس الفرعون وابنته فتعرض عرضها عليه ، فيقبل العرض . وينتقل المنظر الثانى إلى تفصيلات قدوم وفد الفرس القادم إلى الملك لخطبة ابنته ، ويدور حوار بين أعضاء الوفد عن مصر وعن فارس وهم يتنبأون بأن تعصف فارس بمصر ويدخل عليهم تاسو ، ثم تلتقى نتيتاس بالوفد على أنها نفريت ، وتزيد تفصيلات هذا اللقاء بغناء الكهنة المصريين لآمون . وينتقل المنظر الثالث إلى بهو عظيم فى قصر الملك وأمامه كبار رجال الوفد الفارسى وعظماء رجال الكهنوت والدولة . وينتشر بعض منهم على جنبات المائدة يتحادثون جماعات جماعات ، ويدور حوار عن الخمر وعن قمبيز . وتصور حالة مصر وقد بدا عليهم الإحساس بضعف مصر وعجزها ، وتقدم مومياء يدورون بها على الضيوف ، فيزداد إحساسهم بعجز مصر . فالمصريون يتحدثون عن الفناء وقصة الموت حيثما راحوا أو جاءوا . وتستمر التفصيلات باقتراب تاسو من نتيتاس ليعتذر لها فترفض وتعبر عن مشاعرها بالضيق منه . لايترك المنظر شيئا لم يتحدث عنه . وتظهر نفريت متنكرة فى ملابس الرجال ثم

يطلب الملك أقزامه ليرقصوا ويغنوا فى الحفل ، ثم يقرأ حوتيب أكف وجبهات الموجودين . وتحاول التفصيلات أن توجه النظر إلى حالة الفساد فى مصر ، غير أنها تفصيلات لاحاجة للمسرحية بها فقد قللت من التركيز على الحدث الأساسى .

وينتقل الفصل الثانى إلى فارس فى حجرة فارسية فخمة فتظهر الملكة ووصيفتها ولاتتوقف التفصيلات الدقيقة عن وصف أحاسيسها ، ثم يكشف الحديث بينهما أن قمبيز سيقتل زوجته وهى أخته وكذلك أخاه لاتهامهما بخيانته ، وتذكر الملكة حلمها المزعج نبوءة لما يحدث لمصر ، والموقف هنا متوقف ، فالأحداث لاتتحرك إلا من خلال مشاعر تعبر عنها نتيتاس بالحوار فهى مواقف قصصية ممسرحة ، وحتى حين تنسحب نتيتاس ويدخل قمبيز على وصيفتها ثم يستدعى نتيتاس . تبطىء الحركة ويتحرك الحوار فى محاولة لمسرحة الحكاية . ولايسرع الإيقاع إلا حين يدخل فانيس لتعرف أنه وشى بها عند قمبيز . ثم يعود الايقاع إلى البطء والاعتماد على الحوار المفصل للفعل دون الحركة . ويتبدى أن قمبيز قد مرض بالصرع ، وبعد أن يغادر المسرح تبقى نفريت مع فانيس ليدور حوار يتناول تفصيلات ماحدث لمصر فقد مات الفرعون وتولى ابنه بسماتيك مكانه .

ويعود الفصل الثالث إلى مصر وقد دخلت جيوش قمبيز مصر . وتبدأ التفصيلات بانتحار نفريت بإلقاء نفسها فى

النيل . وفى المنظر الثانى يتحادثون عن غنى قمبيز والمصائب التى أنزلها على المصريين ويقدم المنظر صورة تفصيلية لما أحدثه من ظلم . وتستمر الإفاضة فى جزئيات الحدث بدخول جند من النوبة ليغنوا لقمبيز ، ثم دخول رسل يحملون الدعوات إليه . ويذكر بسماتيك فيدخل متهما بالثورة عليه فيقتله ، ثم تدخل نتيتاس وبعدها يأمر بقتل فانيس ، ثم يدخل تاسو متهما بأنه يقود الثورة ضد قمبيز فيقتله ، وتقرر نتيتاس أن تخرج إلى أرض طيبة والصعيد ، لحشد الدعاة وتعبئة الجنود وقهر العدو وإرغامه على الرحيل . وكان يمكن أن تنتهى المسرحية بهذا الموقف فهى ليست فى حاجة إلى تزيد ، ولكن هذا يغير من طبيعة المسرح العربى المعتمد على الحكاية فلكى تنتهى المسرحية لابد أن تنتهى الحكاية نهاية تامة حتى لايصبح هناك شىء يحكى . فتأخذ الأحداث الزائدة فى تكملة بقية الحكاية ، فقمبيز يزداد جنونه ثم يقتل أحد قواده وبعدها يسأل عن عجل أبيس ثم يؤتى به فيجن جنونه ويأمر بقتل العجل ، وتأخذ الخيالات فى الظهور لقمبيز ، فيرى خيال أخته وأخيه وينادى على نتيتاس ، ثم يطعن نفسه بخنجر فيقع ميتا وبموته لاتنتهى المسرحية ، وانما تمتد ليظهر موقف الفرس من موته ، ثم تقف جماعة من المصريين يبكون أبيس موضع تقديسهم لتكون نهاية مسرحية حكاية قمبيز .

ولم تخرج مسرحية على بك الكبير عن كونها مسرحية لحكاية تشمل تفصيلات دقيقة تمثل بعد النص عن التكثيف المسرحى .

لقد بدأ الفصل الأول فى حجرة من قصر على بك الكبير وقد جلس فى انتظاره مصطفى اليسرجى الجلاب ومعه ثلاث فتيات وشاب تركى وأم محمود الماشطة ، ويدور الحوار بين أم محمود والفتيات . تمثل مقدمة النص التعريف بالفتيات وبالجلاب حتى يسمع أذان العصر ، ثم يتضح بعد ذلك أن إحدى الفتيات ـ آمال ـ هى ابنة الجلاب ، وقد غضبت من أبيها لأنه هو الذى يقوم ببيعها فى سوق النخاسة ، ففى مصر ، الدنيا ، وملك لها تهيا ، وقد حضر بها ليبيعها لحاكم مصر على بك الكبير .

ثم يذكر اسم مراد وحزنه حين رآها بالأمس وأنه يحبها ، وتطنب زكية فى وصف استجابة لجو الحكى ، لترتفع درجة الحكى الذى يسود النص . ثم يأتى مراد الذى أحب الفتاة ويعرض على أبيها شراءها فيقبل الأب ولكن الفتاة ترفض الذهاب معه فهى تستجير بعلى بك ، وتنتظر حكمة فى أمرها فهى حرة ترفض أن تباع ، ثم يدخل على بك وتحدث المفاجأة القصصية إذ يعرف أن مرادا هو الفتى الذى باعه إليه منذ سنوات .

ولم يكن الأب قد باع سوى فلذة كبده ، فمراد هو ابنه . وهو الذى يختار آمال لا لتكون جارية وإنما زوجة ، ويأخذ المنظر فى وصف مراد بك والقصر وحديث على بك عنها ، ثم وصف مايصنع من كرم مع الناس حتى فرغت خزانة الدولة .

ويخرج الجميع ماعدا آمال ليدخل بشير بك صديقه ،

فيتحدث بالتفصيل عن جيشه وعن الشام فهو يعد العدة لفتحها ، وتستمر الافاضة القصصية حين يخرج على بك وتسمع صيحة وصرخة امرأة أمام القصر فقد ذبحوا إخوتها . ويظهر مراد فيكشف حبه للفتاة وقد شعر الأب مصطفى أن هناك شبح جريمة قد تقع فالأخ يحب أخته . وتتصارع آمال ومراد ، ثم يتصارع مراد مع أبيه . ثم ينتهى الموقف بحديث عن الفتاة وعن الصراع داخلها بين على وبين مراد .

وينتقل الفصل الثانى من الحكاية الممسرحة إلى قلعة ضاهر العمر صاحب عكا ليتأكد شكل الحكاية ، ويدور حديث فى فناء القلعة المطل على البحر حيث يرسو الأسطول الروسى ليدور حوار بين جند الشام ، وقد ضاقوا بالترك وبالمصريين وتبطىء الحركة فى الحوار الوصفى الساكن ، ثم يدخل ضاهر العمر وحسين المصرى لتستمر حركة المسرح فى سكونها معتمدة على الحوار . ثم تدخل شمس زميلة آمال لتشى بها عند على بك ، ويتعرف من هذا الحوار أن مصر خرجت عليه ، ثم تخبره أن مرادا يريد أن يأخذ زوجته لنفسه ، ثم يدخل متآمران قادمان من محمد بك أبوالدهب ليحاولا قتله . ويطول الحوار قبل أن ينقض سعيد عليه بختجره فيقبض على بك على ساعده ويستمر المنظر فى تصوير الموقف وتتعدد الأحداث بشكل قصصى ، فالقائد الروسى يحاول مساعدته ويرفض . ويطول حديث على بك لنفسه متألما لما يحدث لينتهى الموقف بعودة ضاهر ليعلن أن عرب الشام تلبى نداء مصر لعودة على بك إليها .

وتتنوع أحداث الفصل الثالث وحركته بلا تكثيف مسرحى ولكن بترابط حكائى ، فالحكاية تتحرك لتتم ببطء . فالخدم يشكون من الترك وعثمان بك الجاسوس يجلس مع محمد بك فيقبل جندى ويخبره بخبر المعركة ويطول وصف النصر والغناء له ، ثم يدخل ضاهر يحيطه الجند ليتحول الموقف إلى حوار لفظى بينه وبين محمد بك .

ثم يظهر مصطفى جريحا وهو يتقدم من مراد زاحفا على الأرض ليتكشف أن الذى جرحه هو ابنه مراد فيخبره أنه أبوه وأن آمال أخته .

لقد بنيت المسرحية على حكاية ميلودرامية مشحونة بالأحداث ليلتقى مراد بالأب مستغفرا ، ثم يقدم الأخ نفسه لأخته ثم يأتى بعلى ليلتقى به مراد ويتعرف حقيقة نسبه وبعدها يتم اللقاء بين أبى الدهب ومراد وبين على بك . وبعد أن يغمى عليه لاتتوقف المسرحية وإنما تستمر فى الحكاية إذ يتقدم أحد البكوات ليسب مرادا بأنه غاو وكاذب ، مشككا فى علاقته بآمال ، فيلطمه مراد لطمة شديدة ، ثم يعرف البيك الحقيقة فيعتذر له ، ويدخل محمد بك بعد أن يسمع الجلبة فيكتشف أن زوجة على بك هى أخت مراد ، لتنتهى الحكاية تاركة على بك إلى حديث آمال عن أبيها مترحمة عليه ، وقد أثقلت الأحداث الفرعية النص ، ولكنها لم تثقل الحكاية لو كانت الرؤية إلى هذا العمل على أنه حكاية ممسرحة لا لعلى بك الكبير وإنما لآمال وأخيها مراد .

وإذا كانت الحكاية قد أدت إلى سقطة للنص المسرحى من حيث كونه عملا مقدما للفرجة فإنها لم تكن كذلك فى المسرحيتين الكوميديتين « البخيلة » و « الست هدى » وذلك لأن المسرح الكوميدى يتقبل الحكاية أكثر من المسرح التراجيدى الذى يجب أن يعتمد على تكثيف الحدث . فالتطويل وتقديم المشاهد الجانبية ، والاعتماد على الوصف غالبا مايدفع لسقوط النص أدائيا ، بينما الكوميديا قد تستخدم عناصر الحكاية لتكون أداتها فى خلق السخرية صانعة الكوميديا .

وتمثل مسرحية البخيلة حكاية عن البخيلة وحفيدها . تبدأ الحكاية فى قهوة بميدان لاظوغلى يجلس عليها جمال ليحدث من خلاله تعرف بالبخيلة والعالم المحيط به ، والطمع فيما يمكن أن يرثه ، وتتعدد الشخوص ولايظهر فيهم بعد ذلك سوى جمال والدكتور ، فهى شخوص جو تساعد على كشف الحكاية . وفى الفصل الثانى تبرز البخيلة بروحها وعالمها وجمال وحُسنى خادمتها . ثم ينتقل الفصل الثالث إلى الست نظيفة على فراش الموت وحولها جماعة من الجارات جئن لزيارتها . وتلعب الجارات دورا فى تطويل الحكاية وخلق الفكاهة من عالم البخيل . وفى المنظر الثانى وقد ورثت حُسنى أموال البخيلة تستمر الحكاية فى امتداد العلاقة بين حُسنى وجمال ، لتنتهى نهاية سعيدة تقدم فيها حُسنى المال له ، وقد تحقق حلمها فى أن يكون لها فيقدم لها الحب ويتفقان على الزواج .

لم تخرج مسرحية « الست هدى » كثيرا عن دائرة البخيلة ، فهى حكاية ولكنها تنتهى نهاية تعيسة لزوجها ، فقد بدأت حكايتها بالحديث عن ماضيها ثم يقدم الزوج الذى يقابلها بمعاملة سيئة . وفى الفصل الثانى تحدث مواجهة بين الست هدى وزوجها وينتهى الفصل بأن تطلقه .

والفصل الثالث يحكى عن الزوج الأخير وهو فرح بموت هدى ويظهر العالم المحيط به بتفصيلاته ، ولكن النهاية كانت مؤلمة له فلم تترك هدى له شيئا من ميراثها . والغريب أن هاتين المسرحيتين ـ وهما تحملان كل خصائص مسرح شوقى بما فيها الحكاية الممسرحة ـ هما من أنجح أعماله من حيث الفرجة وقد خلتا من الحشو الزائد وارتبطتا بالموضوع ، وكانت السخرية فيهما مكثفة فكانت الحركة حية متواصلة لتصل بالنص إلى نهاية الحكاية دون أى ملل . فقد تؤدى الحكاية وظيفة فنية فى الكوميديا بإيصال السخرية إلى المتفرج ، وهى بذلك تحقق نجاحا فى العمل المسرحى الكوميدى بينما لاتحقق نجاحا فى العمل المأساوى .

الوظيفة

عندما تنظر الى أى نص من النصوص الأدبية فإن هذه النصوص تخاطبنا لأنها تحمل فى ذاتها رسالة الى المتلقى قد لاتكون هذه الرسالة مقصودة لذاتها . وقد لايكون الفنان ساعة

أدائه للنص واعيا بما يقدم ، ولكن الرسالة كامنة فى النص يستطيع المتلقى أن يراها واضحة ، فكما أنه ليست هناك عملية كتابة تصدر من فراغ ، فانه ليس هناك متلق يتلقى النص من فراغ سواء أكان هذا النص مرئيا أو مقروءا أو مسموعا . إن عملية التلقى معقدة تعقد الكتابة نفسها ، ومن هنا تعددت رؤى النص بتعدد المتلقى الواعى . ونصوص شوقى المسرحية حملت رسالة محددة لمتلقيها ويمكن أن نجمل هذه الرسالة فى ثلاث نقاط : الحب والوطن والأخلاق فلقد وظف النص المسرحى فى هذه الوحدات الثلاث .

لقد مجّد شوقى الحب فجعله محور معظم أعماله . بنيت عليه مسرحية كليوباترا ، فإذا بأنطونيو وهو يعود مهزوما يقف أمام كليوباترا ليطلب منها قبلة فوق جبينه لتمسح بهذه القبلة عار الهزيمة :

ردى على هامتى الغار الذى سلبت
فقبلة منك تعلوها هى الغار

أما فى مسرحية مجنون ليلى فقد جعل الحب ينتصر على الحياة نفسها . لقد تعاطف مع الحب والمحبين سواء أكان أميرا أو شخصا عاديا فى القبيلة . وحين تموت ليلى يتعاطف جموع المعزين مع قيس ، وحين يموت قيس يعلن :

نحن فى الدنيا وإن لم ترنا
لم تمت ليلى ولا المجنون مات

وفى مسرحية عنترة ينتصر الحب على كل العوائق . فالحب هو الذى يجب أن يتغلب على كل واجب فحين تعلن عبلة أنها تخاف أن يقال عنها فى الغد إن عنترة صادها وأنهما تآمرا على القبيلة وإنها خانت والدها وخان عنترة عمه . لايلقى عنترة بالا لهذا ، فهو لايهتم بما يقال مادام قد نالها ويؤكد لها إحساسه بأن البيد معبده وأنها معبودته .

عنترة :

النـاس ؟ خلى لقنا ... تى النـاس أو مهندى

أنت اذا أطعمتهم ... مخ الرشا لم تحمدى

غـــدا يخـصـونـك بالتمـليـق والتـودد

البيد معبد وأنت دمية فى المعبد (ص١٠٣)

ويجعل شوقى فى مسرحية « على بك الكبير » الحب واجبا فآمال تقف بجوار زوجها لاتخونه مع مراد بك ولايموت على بك إلا بعد أن يتأكد من صدق زوجته وبراءة حبها له .

وفى مسرحية « البخيلة » يتوِّجها بتحقق حب حسنى لجمال ابن سيدتها . فتترك له كل ماتركته الجدة لها معتقدة أنها تعيد إليه حقه . وفى مسرحية قمبيز يتعالى حب نتيتاس على الألم حين يخونها حبيبها مع نفريت ابنة الفرعون ويرتفع بها الحب لتقوم بتضحية أكبر وهى أن تتوجه بديلا عن نفريت إلى قمبيز ، وحين ترى حبيبها يواجه الأعداء ويقاومهم تغفر له . وقد اتخذ حبها صورة جديدة هى حب الوطن

وقد لعب الحس القومى فى شعر شوقى المسرحى دورا

كبيرا فى بنية مسرحيته « قمبيز » و « كليوباترا » فهو قد قدم صورة لحب الوطن ترتفع به عن حب كل فتاة . ففى مسرحية « قمبيز » بعد أن تذهب نتيتاس إلى فارس يأتى تاسو أحد القواد المرتزقة من اليونانيين ليدفعها أن تقف معه ضد أمازيس الذى اغتصب الملك من والدها حتى يأخذ عقاب جريمته ، فتصده رافضة بإباء وشمم أن تشترك معه فى جريمة تطأ فيها خيل الفرس وطنها وتشعل نيرانهم فى مهدها وتغمد سيوفهم فى صدر أمتها !

الملكة ... لك الويل من فتى
فإنك من معنى المروءة خالى
أأوطىء خيل الفرس مهدى وملعبى
وتربة آبائى ومنزل آلى
وأشعل نار الفرس فى أيكة الصبا
ومابوأتنى من رُبى وظلال
وأغمد سيف الفرس فى صدر أمة
نمتنى وتنمى أسرتى وعيالى
إذن لا أوى جَدّى السماء ولا أبي
ولا جَلّ عمى أو تبارك خالى
وأفضل مني كل ذات ملاءة
وراء حقول أو وراء تلال
تهش على شاة وتحمل جرة
وتمشى على الوادى بغير فعال
(ص٩٢)

وحين يقبض قمبيز على الفرعون الجديد بسماتيك وهو يحاول آن يعبىء القوى المصرية ضد قمبيز ويرفض عفوه فهو عفو طاغية ، وحين يعيره بأنه يلبس ثياب الذل بعد أن كان يجر ثيابه تيها وأنه بعد غد سيطوّف النيران فى البلاد ليجعل من هياكلها رمادا ، ويدعك أنوف رجالها فى تراب الذل ـ يرد عليه فرعون شامخا بأن مصر تقهر قاهريها :

رويدك يابن كسرى قف تمهل　　　فعادة مصر تقهر قاهريها
(ص ١٠٥)

وتردد نتيتاس نفس المعنى حين يأمر قمبيز بالإغارة على مصر بأن الله حافظ لمصر :

نتيتاس : قمبيز ماشئت فاصنع　　　إنى أراك مصرا
تغير أنت وتغزو　　　ويحفظ الله مصرا
(ص٨٧)

ثم يدور حوار يحمل صراعا بين قمبيز المنتصر وبين فرعون المهزوم يتبدى فيه كبرياء الفرعون وقد علت على قمبيز وانتصاره ، فهو مؤمن بأن شرفه الرفيع لم ينحط عموده ، فجوهره باق لايمس :

قمبيز : فرعون بسما ضَلَّ ابتهل
واهتف لعل العجل عنك يزود

انظر إلى أين ؟! انحططت
فرعون : كذبت لم
ينحط للشرف الرفيع عمود
إن الجواهر فى التراب جواهر

والأسد فى قفص الحديد أسود

(ص ١٠٦)

وقد قدم الكهنة حبا لمصر ولتقاليدها . لم يضعفوا حين ذبح قمبيز العجل ليذلهم ، راوا أنه اتخذ الجو سُلَّما ، وإلى الخلد قد سما ، وأنه انتقم من قمبيز ، إذ أصابه بالجنون ثم دفعه الى الانتحار ، لتختم المسرحية بإنشاد من شيوخ الكهان ليبارك أبيس صاحب المجد وموضع التقديس ، ومنزل الحمد ، سره فى منفيس وهو فى الخلد ويشاركهم شبان الكهان فى الإنشاد :

شبان الكهان :

أبيس سـر للسمـاء	انزل مع الخالدين
وخـل تلك الدمـاء	تحاسب المعتدين
أنت سـماء الجـلال	حمى الديار الأمين
القرن كالشمس طال	وعز فى العالمين
ياصـورة مـن فتاح	ومن سناه المبين
هذا شـعاع الصباح	أم غرة فى الجبين

وإذا لم يكن للكهنة شخصية محددة فى مسرحية قمبيز .

(ص١٢٦)

فقد ظهر كبير الكهان انوبيس فى مسرحية « كليوباترا » شخصية مؤثرة وفاعلة : مهموما بهموم مصر وبآلام شعبها . يسمع صوته فى نهاية الفصل الأول من داخل محرابه يصلى لإيزيس أن ترفع آلام شعبها من عبث الظالمين .

أنوبيس :

إيزيس ذات الحجاب مالكة العالمين
شعبك لاقى العذاب من عبث الظالمين
يامن خفضنا الجباه لعزها ساجدين
صغنا إليك الصلاة من أدمع النادمين

(ص٢٣)

وحين ظهر على المسرح كانت حركته مختلفة عن صوته ، إذ لم يبن عليه فى نظر حابى المصرى المتحمس أنه مهموم بهموم الشعب . فقد ذهب إلى أنوبيس فى معبده بالإسكندرية فوجده يُنَسِّق حقاقا وقوارير من سم الأفاعى ، وحوله صناديق يشف بعضها عما فيه من أفاع وحيات ، وهو يناجى الحيات ويلهو بالحقائق والقوارير ، فيطالبه أن يترك حياته ويتقدم لينقذ الوطن من الأفاعى البشرية . ولم يستجب أنوبيس لقوله ، وأعطاه قنينة وطلب منه أن يمسك بها فى حرص ، فاحتار حابى من موقفه فهو لايعلم ، إن كان يهزأ به أو أنه جن أو أنه نبى يعلم الغيب فيخاطبه متحمسا وراجيا أن يترك الأفاعى ويشتغل بما يحدث لمصر فالوطن ملدوغ وهو أولى بطبه ، ويرد عليه بكلمات تحوى غضبه فهو يتساءل أين الفتيان وأين الفرسان ؟ لقد تركوا أنطونيو فى ساعة ماكان يجب أن يترك ولم يتفقوا على موقف موحد ، ثم يجىء إليه بعد أن مضى أوان الرأى .

أنوبيس : ....

ابعد أن حل على النيل وواديه القضا

ولم يجد من شيبه أو من شبابه فدا
اتيت تدعونى كما تدعو العجائز السما
الرأى ليس نافعا إذا أوانه مضى
ص(٦٢)

لقد كان الكاهن مهموما يعرف أنه عاجز عن الفعل ، يظهر الهدوء والسكينة ، ولكن حين تحضر إليه كليوباترا وتطلب منه أن يكون حليفها بعد أن تركها كل حليف فهى تخشى من الحوادث فيهدؤها ملقبا إياها لباة النيل ، وتؤكد له كليوباترا أنها لاتخاف العزل ولا الموت ، ولكنها تخاف أن يوطأ بالمناسم تاج مصر بأخذها سبية الى روما .

كليوباترا : .....

أبى خفت الحوادث

أنوبيس : لاتراعى

لباة النيل ليس تخاف شيئا

كليوباترا :

أبى لا العزل خفت ولا المنايا ولكن أن يسيروا بى سبيا
أيوطأ بالمناسم تاج مصر وثمت شعرة فى سفرتيا
(ص ٦٠)

وهنا يكون أنوبيس قد اتخذ قراره فيوحى إليها بالانتحار بسم أفعى حتى لاتهان ملكة مصر ويتفق معها أن تحمل إليها الأفاعى ساعة الحاجة إليها إذا بات فى خطر تاج مصر .

أنوبيس :

يمينا بإيزيس أحملهن   إليك ولو فى سلال الخضر
(٦٦)

إذا بات فى خطر تاج مصر سبقت إليك بهن الخطر
ويفى أنوبيس بيمينه فيرسل إليها سلة ملأى بالأفاعى يحملها حابى .

وتنتحر كليوباترا كما تنتحر وصيفتها هيلانة فيأتى أنوبيس ليطلب من حابى حق النجاة الذى أعطاه إياه من قبل فيسكبه فى فم الفتاة لتصحو من السم . ويقف بعدها أنوبيس وقد ملأه الأسى على كليوباترا :

بنتى رجوتك للضحية والفدا
فوجدت عندك فوق ما أنا راجى
إن تصبحى جسدا فنفسك حرة
وعلاك سالمة وعرضك ناجى
سيقول بعدك كل جيل منصف
ذهبت ولكن فى سبيل التاج
(ص ٩٥)

ومع أن الكاهن الأكبر يعيش حالة من الأسى العميق ، فإنه يملك اليقين ، فكان فى المسرحية أكثر الناس حبا لمصر واكثرهم يقينا بمستقبلها ، وهو يختم المسرحية ـ بعد خروج اكتافيوس وحاشيته وقد زُفَّ بالتحايا له من الابواق والحناجر خارج القصر ـ ليعلن انوبيس أنهم مهما هتفوا أو غنوا أو ضموا وادعوا فى البلاد العز والقهر فانهم لم يتملكوا مصر :

أكثرى أيهـا الذئاب عـواء
وادعى فى البلاد عزا وقهرا
أنشدى واهتفى وغنى وضجى
واسبحى فى الدماء نابا وظفرا
لا وايـزيس ماتمـلكـت إلا
واديا من ضياغم الغاب قفرا
قسما مافتحتم مصر ولكن
قد فتحتم بها لرومة قبرا
(ص ١٠٠)

وكما عبرت المسرحية فى شخص أنوبيس عن حب مصر فقد عبرت أيضا عن هذا الحب فى كل من شخصية حابى وديون ، وكليوباترا نفسها . لقد كان حابى يستاء من جو الخداع الذى تعيشه مصر حتى إن الحكام يوهمون الشعب بانتصار كاذب ، ويؤلمه أن يتحول الشعب الى ببغاء عقله فى أذنيه . ويجد حابى استجابة من ديون الذى يتألم لأن شعبه يهتف لمن أحال عرشهم فراشا للغرام ويستهزىء بهم وبتاريخهم :

ديون :
حابى ، سمعت كما سمعت وراعنى
أن الرمية تحتفى بالرامى
هتفوا لمن شرب الطلا فى تاجهم
وأحال عرشهم فراش غرام
ومشـى على تاريخهم مستهـزئا

ولو استطاع مشى على الأهرام

(ص ٨٠)

ويظهر من المسرحية أن حابى وديون عضوان فى جماعة سرية لتحرير مصر ، ويحاول حابى أن يضم زينون أمين مكتبة الاسكندرية لهما . وكان واضحا أنه يحب كليوباترا ويحرك حماسه بالحديث عما يحدث لمصر :

حابى : ....

....

أترضى أن يكون سرير مصر قوائمه الدعارة والبغاء ؟

أتهدم أمة لتشيد فردا على أنقاضها ؟ بئس البناء ؟

ولقد ركزت المسرحية على كليوباترا فحولتها إلى ملكة وطنية تمثل مصر وعرشها ، وهى تبرر انسحابها من معركة اكتيوما بأنه من أجل مصر . لقد تركت أنطونيو يواجه مصيره أمام أوكتافيو متصورة أنها بذلك تضعفهما ، فتكون الفرصة مواتية لها للسيطرة على البحر .

كليوباترا : ....

....

علم الله قد خذلت حبيبى

وأبا صبيتى وعونى وذخرى

والذى ضيع العروش وضحى

في سبيلي بألف قطر وقطر

موقف يعجب العلا كنت فيه

بنت مصر وكنت ملكة مصر

(ص ١٩)

وحين أحست أنه يمكن أن تؤسر لم تفكر في نفسها وإنما فكرت في مصر فهي رمزها ، وتخشى أن تفضح مصر وسلطانها :

يريد ليعرضني في غد على شعب روما كأني سلب

ويفضح مصـر وسلطانها وتاج العصور وعرش الحقب

(ص ٧٧)

ويحاول النص المسرحي أن يقنع الجمهور المتلقي بأن وطن كليوباترا يدفعها للانتحار ، وأنها تموت من أجل عرش مصر وتبذل دونه حياتها وعرش جمالها .

يطالبني به وطـن عـزيز وأبـاء ودائعهم غـوالي

(ص ٩٢)

أموت كما حييت لأرض مصر وأبذل دونه عرش الجمال

(ص ٩٣)

وتمس مسرحية "على بك الكبير" الحس الوطني ولكن دون أن تكون وراءه خلفية تقنع به . فقد يقتنع المتلقي بالأسباب التي تذكرها كليوباترا عن وطنيتها وذلك للحشد الذي ضمته المسرحية لمحاولة وضع كليوباترا موضع المدافعة عن مصر ، أما في مسرحية "على بك" فلم يكن في إطارها حشد

للحس الوطنى ، إذ كانت معالم الظلم تغلف إطار الحدث وحركة الشخصيات . فتصبح الصفات التى تخلع على مصر مجرد صفات فارغة من محتواها ، كأن يذكر على بك لآمال أن كل مافى بيته هو من صنع البلد ، فليس هناك من يعلو على الصانع المصرى ، فترد عليه بأن الفن بمصر قد بلغ الكمال ولاينتهى الحوار عند هذا الحد ، وانما يدخله تشويش عليه إذ يستمر على بك فى قوله بأنه يرى القوقاز أعلى يدا وينفى أن يكون هناك من له قدرة على صنع الجمال مثلهم . وترك هذه الابيات تسير منفصلة عن موضوعها ربما يكون للتأثير على المتلقى للنص فهى استدعاءات تعجب جمهور المشاهدين ، وقد تعود كتاب المسرح أن يقحموها فى النصوص المسرحية استجلابا للتصفيق . ويرد إلى هذا أيضا المنولوج الذى تحدث به على بك الكبير وهو يقاوم نفسه من أن تتقبل مسـاعدة روسيا ، وينتهى الصراع بذكره لمصر التى يعدها مهده وإن لم يولد بها ، فلقد رعته فى الصبا وأحلته بعد الشباب مراتب القواد . (ص ٧٥ ـ ٧٦)

وتقدم المسرحية نشيدا عن مصر موضوعا بالتأكيد لإرضاء جمهور النظارة ، فجماعة من جند أبى الدهب يتغنون ، وتذكر تعليمات المؤلف أن النظارة يغنون النشيد مع الجنود عن مصر وجندها . ومع أنه لا مكان لهذا النشيد فى هذا النص المسرحى إلا أن وضعه يمثل خبرة بطبيعة الجمهور واقتران النص بفرجتهم وبما يريده لواقعهم لا لواقع المسرحية ..

ياعسكر النيل بالسلامة ياعسكر النيل بالسلامة
ظفرت بالنصر كل حين وفزت بالعز والكرامة
فى يوم سلم وفى قتال وفى رحيل وفى إقامة
فما شهدت القتال إلا رفعت للضفتين هامة
أبليتمو قادة وجندا بورك فى الجند والزعامة
قد شيد الله مجد مصر والجيش من مجدها الدعامة
(ص ٨٩ - ٩٠)

واذا كان الوطن قد نال حظا وافرا من الوظيفة فى مسرح شوقى فإن الحس القومى قد بذرت بذرته ، وان لم تكن طاغية طغيان الحس الوطنى . فقد ذكرت المسرحية وصف المسلم العربى بالكرم فى حديث على بك لقائد الاسطول الروسى يصف له مقامه فى الشام عند أميرها ضاهر العمر .

أنا فى دار مسلم عربى مانع الجار مكرم الضيفان
(ص ٦٠)

ويتحدث ضاهر عن العرب ووحدتهم حين يسأله محمد بك أبو الدهب عن أصله إن كان فلسطينيا أم لبنانيا أم شاميا فيرد عليه بأن هناك أصلا واحداً يجمع كل هذه الأقاليم وهو أنهم عرب :

كل هذا هناك مولاى أصل واحد يجمع الرجال وفصل
عرب كلنا ومنطقنا الفصحى وآباؤنا نزار وذهل
(ص ٩١)

وإذا كان الحس القومى باهتا فى مسرحية على بك الكبير فإنه كان واضحا بشكل أعمق فى مسرحية عنترة وكان جزءا من بنية الحدث ، محددا لعالم شخصية عنترة . فقد كشفت المسرحية عن تفرق العرب وصراعهم واقتحام الفرس لعالمهم وقد حددت عبلة مشكلة العرب فهم يذهبون إلى كسرى لينالوا عطاءه ويجعل منهم حكاما يحكمون باسمه ، إنهم يقفون أذلاء على باب كسرى . لايجمعهم جامع تفترق بهم السبل فنصفهم قطاع طريق ونصفهم في البيد فوضى بلا راع لا دولة لهم . منهم الأمراء الذين قد يرتدون ثياب الأعاجم .

(ص ٥٩ ـ ٦٠)

وترفع عبلة صوتها طاعنة فى الاكاسرة لاعنة المناذرة ، وحين يسألها واحد ممن حولها عما ترمى بقولها ، ترفع صوتها بجملة شعرية واضحة بأنها ترمى لتحرير العرب من الفرس والروم . وتسأل إن كان هناك بطل يلتف حوله العرب التفاف بنى اسرائيل حول رسلهم ، يفك الرق عن الأعناق كما فك موسى رقابهم من قبل وهنا يرفع شخص صوته أنه وجده وتتجه الأبصار إليه متسائلة ، فتفصح عبلة عن اسم عنترة ويبدأ الخلاف حوله فهو فى نظر البعض مجرد عبد ويذكر ضرغام وهو منافس لعنترة فى الحصول على عبلة حين يطلب منه والد عبلة أن يقتل عنترة ، فيرفض أن يسأله ان كان يحسد عنترة فينكر ذلك ويذكر أنه يراه البطل الذى يسعى لتأليف قومه .

أألحسد من يرجى لتأليف قومه

إذاافترقت تحت الملوك القبائل
(ص ٧٦)

وتعود عبلة فى الفصل الأخير من المسرحية مخاطبة المناذرة الذين جاءوا ليحاربوا عنترة تحت لواء الفرس بأنهم أبناء جنس واحد وعليهم أن يتوقفوا عن القتال فلا يقاتل أخ أخاه وهم من لحم ودم أبناء العرب حرمة النسب ، وتستنكر أن يكونوا تحت حكم كسرى :

قبيلة تحت حكم كسرى	وقيصر الروم دان آخرى
أصبحتمو للغريب جسرا	يـركـبه كـلـمـا أغــارا

(ص ٨٩)

لم يتطور الحديث عن القومية فى مسرحيات شوقى بأكثر من ذلك اللمس السريع لها .

ولقد امتلأت مسرحية قمبيز بهذه الرؤية التى تنقد واقع مصر وقد سادها الفساد وهى فى مواجهة عدو قوى يحتاج إلى أن تكون مدعمة بأخلاقها . فبينما فرعون مصر غارق فى ملذاته يسود قمبيز وقد عبر رجال من وفد فارس عن هذه المفارقة فشرق البلاد ضيعة قمبيز بينما غرب البلاد حقل الفرعون فهو لايعدو أن يكون سائسا لحمار وبغل . إن ذهب الأرض ملك لهم يغرقونه فى الطقوس . ويغضب أحامس وهو مصرى صميم مما يحدث فى القصر فقد طغى عليه اليونان وأصبحوا عظماءه وهم الذين يتملقون الأعاجم .
أحامس

تأمل القصـر منا وانظره أرضا وسما
انظـر ترى الاغريق فيه هـم لفيف العظما
انظر تجدهم كلهم يملقـون العجـما

وإذا كانت الوظيفة القومية قد حملت فى مسرحيات شوقى فإن الوظيفة الأخلاقية قد لعبت دورا كبيرا فى جميع مسرحياته دون استثناء . فإنها متسعة الجوانب ، ممتدة من الأصول الأولى لشعر شوقي ورؤيته للحياة وهو فى ذلك مثله مثل جميع شعراء عصر الاحياء فلا إحياء لمجتمع دون أن يعود اليه تماسكه الاخلاقى ولقد رأى شوقى فى الشعر إنجيلا إذا ما أحسن استخدامه لنشر المكارم وستر العورات .

والشعر إنجيل إذا استعملته فى نشر مكرمة وستر عوار[٢٤]

وهو يرى أن الأمم لم تعرف الحق إلا بهدى الشعر .

لم تسر أمة إلى الحق إلا بهدى الشعر أو خطى شيطانه[٢٥]

وقد جسم شوقى موقفه الأخلاقى ودوره فى الأمة ، فبنية المجتمع فى أمة ما وقوامه قائم على الأخلاق فإذا هديت إلى الأخلاق الحميدة فإن المجتمع كله يسير إلى زوال وقد وضح ذلك فى قوله :

وإنما الأمم الأخلاق مابقيت
فإن همو ذهبت أخلاقهم ذهبوا

وقد كرر ذلك فى مسرحية على بك الكبير بأن كل صلاح

وفساد فى الأمة مرده إلى الأخلاق ، فإذا فسدت الأخلاق فسد كل شىء فيها يذكر ذلك على لسان على بك الكبير وقد ضاق بالفساد فى دولة المماليك :

إذا فسد الخلق فى أمة فقل كل شىء لهم قد فسد
(ص ١٠٧)

وماكان يمكن أن يتغير شوقى فى مسرحياته فقد كان للأخلاق جانب كبير فيها . تشكل فى بناء العمل المسرحى سواء في الحدث أو بعض مواقف الشخصية ، فمسرحيتا « البخيلة » و « الست هدى » بنيتا على الموقف الأخلاقى وهو هنا متسع ليشمل المشكلات الاجتماعية التى يراها لاتخرج عن الاطار الأخلاقى . فالوظيفة الاجتماعية هنا ليست منفصلة عن الرؤية الأخلاقية إذ أن البنية الاجتماعية قائمة فى هذه المسرحيات على الرؤية الأخلاقية .

تبنى مسرحية البخيلة على التنفير من البخل على أنه رذيلة أخلاقية ، فالمسرحية تكاد تكون هجائية للبخل ويتحرك الحدث فيها مبنيا على بخل نظيفة جدة جمال وسيدة حسنى . فالجدة تحرم نفسها من متع الحياة لتترك فى النهاية كل مالها لحسنى وبالتالى لحفيدتها ، فمال الكنزى يترك للغير ليكون له متعة وتظهر الشخصيات من شدة بخلها منفرة فالدكتور البخيل يظهر بصورة سيئة وكذلك الجدة . ويدفع البخل لبعض المساوىء الاجتماعية التى تمثل فى الدرجة الاولى سوءات أخلاقية فيظهر النفاق متمثلا فى عزيز وأسرته التى تطمع فى مال جدة جمال فتقبل الأسرة أن تصهر له وحين تموت الجدة

ويتضح لها أن الجدة لم تترك له إرثا ترفض الأسرة نسبه .

ويمتد النفاق الاجتماعى الواضح فى هذه المسرحية إلى مسرحية الست هدى . ليأخذ الطمع دورا بارزا فى أحداثها فالسيدة العجوز هدى تتزوج تسعة من الرجال كلهم طامع فيها ويظهر التاسع بشكل منفر مقزز محام يتزوجها لمالها ، والسيدة الحريصة لاتعطى إلا بقدر ماتأخذ وهى لاتعطى الكثير ـ وحين تموت تكون على عصمة زوجها الحادى عشر الذى تعاقبه الست هدى عقابا صارما . لقد كان فرحا لوفاتها متصورا أنها قد تركت ثروتها له ، إلا أن خيبة الأمل تصيبه حين يعلم أنها لم تترك شيئا له ليكون عقابه على طمعه عقابا شديدا .

لقد هاجمت مسرحيات شوقى النفاق بشدة . هاجمت نظام الحكم الذى يكذب على الجمهور ، ويحول النصر إلى هزيمة وفى مسرحية كليوباترا يتعجب حابى مما يحدث للشعب ، وهو يهتف بالانتصار لنظام حقق له الهزيمة :

حابى :

اسمع الشعب (ديون) كيف يوحون إليه

مـلأ الجـو هـتافـا بحـياتـى قـاتلـيه

أثـر البهـتان فـيه وانطـلى الـزور عليه

يا لـه مـن ببغـاء عـقـلـه فـى أذنيه

(ص ٧ ، ٨)

وإذا كان الشعب يلام فالقيادة أيضا تلام حين تتفرق

ولاتكون على رأى واحد ، وكليوباترا تلقى بهذه العبارة فى تكوين حكمى من تكوينات الشعر العربى حتى وإن كانت العبارة خارجة عن السياق فإنها تحمل رأيا فى هذا الصدد :

وإذا فرق الرعاة اختلاف   علموا هارب الذئاب التجرى
(ص ١٨)

ولقد أعرب أحد الفرس عن رأيه فى ملك مصر وهو لم ير من الجنود المحاربين سوى هؤلاء المرتزقة من جنود القصور وضباطها يختالون فى ثيابهم الجديدة ويروحون فى الخوذ اللامعات ، فهذا الملك ضعيف بلا دعائم فقد خلا من المدافعين ونامت عيونهم ، أما أولئك الجنود فهم طواويس لايحمون الديار فلاهم فى العديد ولا فى العدد .

الأول :

إذن هو ملك بلا حائط   رقيق الحواشى ضعيف العمد
خلا الوكر من صرخات العقاب
ونامت عن الغاب عين الأسد
أولئك لا فى حماة الديار   ولا فى العديد ولا فى العدد
طواويس فى عرصات القصور   تروق تهاويلها من شهد
(ص ١٩)

وقد حددت المسرحية أسباب هزيمة مصر أمام كسرى فلم يكن سوى اعتمادهم على غيرهم من المرتزقة اليونان والعبيد وقد ذكر ميجا أحد هؤلاء القواد وصاحب أخبار الفرس أن النعيم قتل حمية الفتيان وأصبح الجيش قليل الفرسان ، وهم كقطيع تختلف جلودهم ، حشر اليونان فى رايته وتراغى الزنج

واندس العبيد أمسى كل من لم يجد سببا فى الرزق يندس فى جيش مصر .

ميجا :

	كالقطيع اختلفت فيه الجلود
حشر اليونان فى رايته	وتراغى الزنج واندس العبيد
وغدا كل طريد لم يجد	سبب الرزق أتى الجيش يصيد

(ص ٨٧)

وإذا كانت الحالة قد ساءت فى مصر فى مسرحية قمبيز ، فإنها لم تكن بأحسن حالا فى مسرحية على بك الكبير فقد بلغ الظلم مداه . يحكم مصر المماليك ، يجد العبد فى أرض مصر مكانا للحكم ، بينما الأهالى غارقون فى الضرائب والظلم المفروض عليهم . لا علاقة لهم بما يحدث فى مصر ، عاش حاكم أو مات ، هزمت مصر أو انتصرت . وتتعدد صور الظلم والطغيان فى المسرحية . تصف امرأة دخلت على آمال زوجة على بك الكبير ، وقد قطعت أذناها ، تشكو ماحدث لها ، فقد دخل الجنود دارها وأزالوا العفاف وسرقوها وقطعوا أذنها طمعا فى حلقها ، وتحكى المرأة قصتها للأميرة :

المرأة :

جـنود وراء كـبير لـهـم	من الدين قد جردوا والخلق
آتوا دارنا فمضى نصفهم	أزال العفاف ونصف سرق
ومال على أذنى بعضهم	بسكينة طمعا فى الحلق

(ص ٣٨)

ثم تدخل فتاة على الأميرة آمال وهى تصرخ بأن الجنود

يحاولون ذبح إخوتها وحين تسأل الأميرة عن الأسباب تخبرها فتاة أنه ليس هناك من سبب للقتل ، فترفض آمال ماتقول ، فالنفس لاتقتل سدى فتذكر لها المرأة أن هذا صحيح إلا فى مصر :

أمال : ويح لهم ماذا جنوا ؟

الفتاة : لاشىء

آمال : لا ، لابد من داع دعا

النفس ياأخت لاتقتل سدى	صدقت يا أميرتى إلا هنا
لاينزل الرأس بمصر جسدا	إلا نزول المرء فى بيت الكرى

وصحيح أن الفتاة تعترف بأنهم سرقوا جحشا ولكن ذلك لايبرر القتل ، فالشعب المصرى فى هذه اللحظات لم يعد له دور ، يميل عن شخص إلى آخر وقد نصب الترك محمد بك أبوالدهب حاكما يتصيدون به الوطن . وقد صور الحالة السيئة خادم من خدام أبى الدهب لزميله ، فتلك الأيام أيام جهل وبلاء وجنون وفوضى ، يتحارب فيها المماليك ، فيهون عزيز ماكان ليهون ، وأصبح الحاكم شريكا للشعب فى كل مايكد فيه ، فيوافقه زميله ذاكرا الضرائب المتزايدة على المصريين ، على الحمار والبردعة ، وعلى اللجام والوتد :

الآخر :

ياشيخ هذا بلد	أحماله بلا عدد
من سلف وكلف	ومن مكوس وفرد
وتلد القردة ما	لايعلمون من ولد

على الحمار فردة　　　وفردة على الوتد
وفردة على اللجام　　　وهـو حبل من مسد
وفردة على برادع　　　الحـصـير واللـبد
(ص ٨١)

لقد حدد ضاهر العمر الأزمة فى مصر ، فالغدر شيمة المماليك من قديم الزمن (ص ٩٣) وقد اتفق معه على بك نفسه فى هذا ، فهو يرى أنه لهذا كان بناؤهم واهى الأساس وسلطانهم مضمحل العمد (ص ١٠٧)

لقد كانت مسرحيات شوقى تنقد الواقع الاجتماعى لمصر ، وهو يجعل من اضمحلال الأخلاق سببا للمآسى التى أصابتها وإن ضمت مسرحياته مواقف جزئية مشرقة لتخفف على جمهور المشاهدين حدة النقد وتنزع عنهم الكآبة . فالاضافة التى أضيفت للنص للتخفيف من حدة النقد هى إضافة موجهة بغرض العرض . ولقد قدم شوقى صورة مشرقة ضمنها مسرحية قمبيز على لسان زفيروس الفارسى الذى تناول حالة مصر ، إنه أعجب بنضارة المصريين فهم شعب انفرد بخطة ونظام فى الحياة عن كل الشعوب وقد سمت صناعاتهم . وانتقل زفيروس يصور أخلاقهم بأنه ليس لها مثيل من الفضل والرشاد فإن احترامهم للشيوخ فيه قدر من القداسة :

ولامـثل أخـلاقـهـم مبلغـا　　　من الفضل أو من خلال الرشد
إذا مر يافعهم فى الطريق　　　بشيخ تنحـى له أو سجد
(ص ١٨)

وقد لمس شوقى وضع المرأة والظلم الواقع عليها وبنى مسرحية « مجنون ليلى » على هذا الظلم . فليلى تحب ولكنها لاتستطيع ان تختار ، فهى مقيدة بقيود المجتمع الأخلاقية ، وحين جاء ابن عوف خاطبا لها من قبل قيس ترفض ليلى قيسا ، لأن الموقف الآن لم يعد موقف اختيار ، ولكنه موقف مواجهة مع أخلاق الجماعة . فليلى ترى آن قبولها خطبتها لقيس هو إزالة لحجابها وأن يظن بها الظنون فتجلب لوالدها العار ، فيمشى يغض جبينه ويعجز عن النظر فى وجوه الشيوخ . إن هذا وحده كفيل بقتلها :

ليلى :

ولكن أترضى حجابى يزال   وتمشى الظنون على سدله
ويمشى أبى فيغض الجبين   وينظر فى الأرض فى ذله
يدارى لأجلى فضول الشيوخ   ويقتلنى الغم من أجله

وتقبل ليلى بعد ذلك الزواج بورد الثقفى وتذهب إلى دياره ، فيأتيها قيس ، ويتبين بوضوح أنها تعرف سر مأساتها ومأساته ، إنها العادة والوهم هما السكينان اللذان طعناهما ، مما أداها إلى أن تتزوج من غريب يكبرها ويصغر عن علمها ولايتفق ذوقه وذوقها . فيتحول بيت الزوجية إلى سجن وهى مظلومة فيه ، ويزداد إحساسها بمرارة الحياة فى بيت زوجها فتتصوره قبرا يحوى جارين ميتين على الرغم منهما (ص ٩٥) وحين يطلب منها قيس أن تذهب معه ترفض ليلى فهى مازالت زوجة ، إن أخلاقها تمنعها من ذلك ، فلابد من حماية الزوج وعرضه . وتحدد مشكلتها ، فهى امرأة إذا جار

عليها الزمان لاتملك إلا أن تشكو بلواها إلى الله . وهى بوضوح هنا تحدد العجز الكامل للمرأة عن الفعل الحر فليس امامها إلا الاستسلام للعادة والتقاليد الأخلاقية للواقع الذى تعيش فيه :

قيس : إذن تحاببتما

ليلى :

بل أنت تظلمنى فما أحب سواك القلب إنسانا

ولست بارحة من داره أبدا حتى يسرحنى فضلا وإحسانا

نحن الحرائر إن مال الزمان بنا

لم نشك إلا إلى الرحمن بلوانا

(ص ٩٧ ـ ٩٨)

وإذا كان موقف ليلى فى المسرحية موضوعا في إطار قديم فهو ممثل لواقع معاصر للحظة تقديم المسرحية ، وقد عاد إليه شوقى فى مسرحية « الست هدى » وهو يذكره ذكرا عابرا فى لقطة مسرحية يقصد بها تلوين النص للتأثير فى النظارة بتغير إيقاع الحدث تغيرا هادئا لا ليغايره وإنما ليعود إليه ، وقد أعطى التأثير المطلوب ليحقق الرسالة مما يراد قوله . فالفتاة إقبال إحدى جارات الست هدى تبلغها أن أسماء مخطوبة فتسأل عن الخطيب فتعرف أنه عمدة فتحذر أسماء من الزواج بالعمدة فقد جربته هدى ، فتطلب منها أن ترفضه ، فترد عليها الفتاة بأن والدها صعب ولاتجرؤ على محادثته فى هذا الأمر . وتعلن الست هدى أنها ستحادث والدها فى موضوع فسخ

خطبتها من العمدة . وبعد ذلك تتجه الست هدى إلى الفتاة بهية وتسألها عن خطيبها ، فتعرفها انه ضابط فى الجيش ، فتستحسن اختيارها لكن الفتاة تقول لها إنها لم تختر ، فوالدها قد اختار لها ، وتوضح الفتاة رأيها بأن البنات فى مصر يخطبن دون أن يستشرن فى أمر الزواج فهن يبعن ويشترين لمن يدفع :

الست هدى : أحسنت تخيرت الرجل .

بهية :

ما اخترت ياعمتى ولكن   أبى وأمى تخيرا لى !
بنات مصر يخطبن لكن   لايتناقشن فى الرجال !
نباع ياعمتى ونشرى   مانحن إلا عروض مال

(ص ٢٣)

لقد حقق شوقى الوظيفة الأخلاقية . ولم يكن فى ذلك فريدا فهى وظيفة عرفها الشعر منذ بدايته الأولى مرتبطا بالأسطورة ، وعرفها وهو ينسلخ عن الأسطورة ليصبح دنيويا . وتصارع الشعر فى أن يكون ذا رسالة أخلاقية أو لايكون بمعنى أن ينعزل عن الأخلاق ، وانتهى إلى أن نجد فى شعر الشاعر الواحد الموقفين : الرسالة الأخلاقية والرسالة الفنية التى يتجاوز بها الموقف الأخلاقى . وفى العصر الحديث مع بداية حركة الاحياء عادت الأخلاق لتكون وظيفة من أهم وظائف الشعر . وقد كان شوقى مجسدا لها فى الكثير من شعره وجعلها فى مسرحه التزاما يتوخاه لايخرج عنه حتى

وإن خرج عنه فى بعض شعره الغنائى . لقد كان شوقى يمثل البداية التى فتحت الطريق للشعر العربى نحو عالم المسرح ليكون بذلك مؤصلا له . ويكثر بعد ذلك التابعون .

التبعية أو الانتكاسة

لم يكد شوقى يؤصل المسرح الشعرى فى المجتمع العربى حتى أخذ كثير من الشعراء فى أرجاء الوطن العربى يقلدونه ، فى البحرين وسوريا والعراق ولبنان ، هذا بالاضافة إلى مصر ، فقد أخذ أكثر من شاعر يكتب مسرحيات شعرية مترسما خطى شوقى ، منهم أحمد زكى أبو شادى وعزيز أباظة ومحمد طاهر الجبلاوى ومحمود غنيم وعلى عبدالعظيم . والظاهرة اللافتة للنظر فى كل هذه الأعمال أنها لم تتقدم خطوة على أعمال شوقى ، بل تأخرت خطوات ، فهى تابعة لمسرح شوقى ، وتمثل انتكاسة لحركة المسرح الشعرى . وليس ذلك غريبا ، فجميع هؤلاء الشعراء اعتمدوا فى كتاباتهم المسرحية على مقدرتهم الشعرية دون أن تكون لهم قدرة شوقى . فضم ذلك الى رصيدهم الشعرى ليأخذ العمل المسرحى حجمه الحقيقى مساويا لحجم قدرة الشاعر الشعرية ، ومن هنا أسدلت ستار النسيان على معظم هذه المسرحيات ، وضاع الكثير منها ، ومابقى منها أصبح ذكرى لهذه التبعية .

ولعل مسرحيات عزيز أباظة هى المسرحيات الوحيدة التى

تعيش بيننا . وهذه المسرحيات تمثل مرحلة الانتكاسة الحقيقية للشعر المسرحى لتؤكد شيئا مهما ، وهو أن الشعر المسرحى مرتبط بقدرة الشاعر لاينفصل عنها ، والمعروف أن عزيز أباظة شاعر بلا دور شعرى ، فمكانة شعره لاترتقى ليصبح صاحب دور فى الحركة الشعرية . فشعره يختلط فيه التقليد بالحس الرومانسى ليس فيه رؤى تجديدية لا فى البناء أو الصياغة أو الحس الموسيقى . فهو إذن شاعر لايعرف بشعره وإنما يعرف بمسرحه الشعرى ، كتب عشر مسرحيات هى « قيس ولبنى » و « العباسة » و « الناصر » و « شجرة الدر » و « غروب الأندلس » و « شهريار » (بالاشتراك مع عبدالله البشير) و « أوراق الخريف » و « قافلة النور » و « قيصر » و « زهرة » .

ولقد وجدت هذه المسرحيات حفاوة من كثير من أدباء مصر ونقادها ، فلقد كتب له العقاد مقدمة مسرحيته « قيس ولبنى » ومحمد حسين هيكل مقدمة مسرحية « العباسة » وأحمد حسن الزيات مقدمة لمسرحية « الناصر » وطه حسين مقدمة مسرحية « غروب الأندلس » وجميعهم قاموا بتقريظ العمل الذى قدموا له ، ولعل احتفاء العقاد هو اللافت للنظر فهو ـ الذى هاجم شوقى وهاجم مسرحيته « قمبيز » ـ يتحدث عن مسرحية « قيس ولبنى » بأنها : « نموذج من نماذج الجزالة والعذوبة وصحة التركيب فى الشعر العربى على اختلاف أغراضه وأوزانه »[٢٥]. العقاد يكيل بمكيالين فهو

يهاجم شاعرا أصيلا فى عمل أصيل ويمدح شاعرا تابعا فى عمل تابع . على أية حال فإنه يمكن أن نستشف من هذه المقدمات الحفاوة التى استقبلت بها أعمال عزيز أباظة فى دائرة الارستقراطية الثقافية فى مصر غير أنه فى المقابل لم يحفل عزيز أباظة من الدارسين بمثل هذه الحفاوة أو بما يشبه الحفاوة التى وجدها مسرح شوقى . ولعل أهم دراسة كتبت عنه هى دراسة عبدالمحسن عاطف سلام[٤٠] التى درست ثمانى من مسرحياته ، ويرجع ذلك إلى أنها كتبت قبل أن يؤلف عزيز أباظة بمسرحيتين الأخيرتين .

ويجدر بنا أن نسأل سؤالا مهما : ماهى الإضافة التى أضافها مسرح عزيز أباظة إلى المسرح الشعرى ؟ وهذا سيردنا إلى نصوص مسرحه .

لقد حاول عزيز أباظة أن يترسم خطى مسرح شوقى تابعا له ، فحاول أن يقدم التراجيديا والمسرحية العصرية . ولكن غلبت الحكاية على بنية الحدث نفسه . ففى مسرحياته محاولة لمسرحة حكاية قيس ولبنى كما أخذها من كتاب « الأغانى » إذ اختلط الغناء بالسرد بالقص فيها .

فى داخل دائرة الغناء قدمت المسرحية « قيس ولبنى » قصائد كاملة من الشعر الغنائى بالحس التقليدى القديم ، فقيس يقف مع أبيه وبعض الشخصيات فى أرض بنى كعب أهل لبنى ليتغنى بديارها :

ياديار الحبيب راوحك القطر وعاداك ياديار الحبيب
(ص ٣٦)

وتتردد القصائد الغنائية فى هذا النص فهو قد اعتمد على شخصيات غنائية فى المسرحية ، فلم يستطع أن يحولها إلى المجرى المسرحى ، ويتناول فى « العباسة » مأساة البرامكة وقصة العباسة أخت الرشيد مع جعفر البرمكى ولاتتغير الغنائية فى هذه المسرحية . والشعر الغنائى لايوصل الحدث ولكنه يكشف عن العواطف دون أن يمد حركة المسرحية . وفى موقف يتحدث فيه الرشيد عن مشاعر الشعب الصادقة فيرد عليه جعفر بمدحة غنائية :

سلمت له أمين الله ترعاه وتحميه
وتدنى من أمانيه وتعلى من مراقيه
يلوذ بكهفك الأعلى فتعدوه عواديه
سهرت ونام ملء العين قاصيه ودانيه
إذا ماكنت راعيه فإن الله راعيه (ص ٢٠٦)

والعباسة . وهى الشخصية المهمة فى المسرحية يكون معظم حوارها غنائيا ، ففى قصرها تحادث جعفرا متمنية أن تكون جارية ومعبرة عن أحاسيس الحب له :

وددت لو كنت فى بغداد جارية
فى بيت صالحة من أهل بغداد

والفرق بين الغناء فى هذه المسرحية والغناء فى مسرحية « العباسة » هو فى تغير التكوين الشعرى . لقد كان فى الأولى جزلا قويا ، بينما كان فى الثانية ناعما رقيقا ، وكأن قدرة الشاعر وأداته قد تغيرتا ، وإن كانت القوافى فيها تصدر

متعبة ولاتنطلق فى سلاسة ففى بعضها قدر من التكلف ، ويتكرر هذا التكلف ، ففى مقطوعة غنائية تلقيها « وفاء » فى قصر الزهراء تبدو القوافى الثلاث الأولى متكلفة مصنوعة :

احب الزهر فى الروض   على أغصانه الملد
ولا أهـــواه مـــجـنيا   ذليل الطرف والخد
وكم أرثى لـه إن رف   فـــى آنيـة الـــورد
فـإن الأسـر مـمقـوت   ولو فى جنة الخلد

ويتغير الحس الشعرى الغنائى تماما فى مسرحية « شجرة الدر » فهى أقرب إلى حس الشعراء الرومانسيين ، فاللغة رقيقة سهلة منطلقة مع الايقاع الشعرى ، ويتناسق بناء البيت مع قافيته ، ويكثر كذلك استخدام الأوزان المجزوءة فى النص :

فهيام إحدى شخصيات المسرحية تأخذ عمها وتتجهان إلى شرفة مطلة على النيل :

هيام :

هذه المنصورة البيضاء فاستجلى حلاها
جنة الله التى بالحسن والسحر سقاها
والتى وشَّع بالرقة والدَّل نِساها
كل منصورية الفتنة قد رف صباها
حلوة المحضر لايصبر عنها من يراها
ذاقت الوجد من المهد وذابت فى هواها
يغتلى فى صدرها الشوق فتندى شفتاها

(ص ٥٠٦)

وتعود لغة الغناء إلى التوعر والبناء التقليدى وكثرة الأوزان التامة ، أى أنها نكسة فى دائرة الابداع المسرحى للشاعر فى مسرحية « غروب الأندلس » وتبقى بعض الأصداء الرومانسية واضحة فى النص ، وكأنها خارجة من إهاب شاعر مختلف يظهر ذلك عندما تأخذ العواطف حركتها فى النص ، فيحيى يخاطب بثينة :

ياشعاع السماء ينهل غيدان شفيفا على الغدير طروبا

ولاتستمر طويلا عذوبة الشعر ، فحين ترد عليه بثينة تقول له :

كان قلبى ينماع فى لحنه العذب
وكادت حشاشتى أن تذوبا
(ص ٦٨٤)

ويذكر فى مسرحية « شهريار » أن عبدالله البشير عاونه فى إعدادها ، ولانعرف معنى للفظة المعاونة : أهى فى بناء النص دراميا ؟ أم فى شعرها المسرحى ؟ أم أن ذلك تم بالتعاون بينهما ؟

وعلى أية حال فإن هذه المسرحية أقل المسرحيات اعتمادا على الغناء بعكس مسرحية قافلة النور التى كثر فيها الشعر الغنائى . وحين نقف وقفة مع مسرحية « قيصر » فإننا نجد الغناء فيها قليلا مرتبطا بالنص ارتباطا وثيقا ، فهذه المسرحية ترتبط برباط وثيق بمسرحية شكسبير « يوليوس قيصر » وإن ذكر المؤلف أنه اقتبس أيضا من فولتير وجبرييل بواسى ، وقد إطلق على مافعل (تلفيق عزيز أباظة) وأيا كان مافعل

فإن الشعر فيها متفوق فى حركته واستخدامه المسرحى عنه فى غيرها من المسرحيات .

وإذا تركنا هذه المسرحيات إلى المسرحية الاجتماعية ، وهى « أوراق الخريف » و « زهرة » . فإننا نجد أيضا اختلافا فى بنية البيت الشعرى ، ففيهما يعتمد على المجزوء ، وترق الأبيات إلى حد ما . ولايبتعد عن الغناء الذى ظهر فى النص بشكل واضح .

. . . .

وإذا تركنا الغناء إلى السرد فإننا نلاحظ أن عزيز أباظة سار مسيرة شوقى من اعتماد مسرحياته على السرد إلا أن بنية السرد كانت ضعيفة ، إذ يحتاج السرد إلى شاعر متمكن لتؤدى عملية السرد دون تصنع أو افتعال والسرد عنده لايتم إلا بمزيد من الأوصاف ، فما يقال فى جملة يقال فى بيت ومايقال فى بيت يقال فى أكثر من بيت ، ويمكن أن نضرب مثلا لذلك قول أشجع للحُباب :

أشجع :

هذه ياحباب كبرى المآســى ... ليس فيها من دافع أو آسى
مـنزل كـان آمـنا مـطمئنا ... ومقـامـا للبشـر والايناس
تتراءى فـيه لقـيس ولـبنى ... كل يوم مواكـب الاعـراس
مشت الحادثات فيه فلم تتـ ... ـركه إلا كالأربع الأدراس
إيه ياقيس أى بؤس تذوقت ... وأى الخطوب بت تقاسى

(ص ٧٧)

هنا لايوضح السرد إلا حالة عامة وإذا تقبلنا الشطر الأول

من البيت الأول فإن الشطر الثانى تزيُّد لا مبرر له ، والثالث والرابع يمثلان وصفا عاما لاتحديد فيه ، أما الخامس فلا لزوم له ، فالشاعر هنا يبنى شعرا خطابيا يحمل صفات عامة وليس شعرا مسرحيا يلقى على جمهور النظارة يحمل فى داخله فعلا . ولم تستطع مسرحيات عزيز أباظة أن تتغافل عن السرد فى بنية النص أو أن تحسن عرضه شعريا .

وإذا كان السرد قد سقط فى مسرح عزيز أباظة فإن القص أيضا لم يبرز فى هذه المسرحيات وقد يكون ذلك حسنة لو أنها نجحت فى تقديم عرض مسرحى معتمد على الحركة ، فحيثما يقل السرد يكثر الغناء . أما فى مسرحية « شهريار » ففيها تتعدد القصص . فشهريار يقص على شهرزاد قصة خيانة زوجته :

رأيت بعينىّ عبدا تفيض ... له ما تفيض على بعلها
ضجيعين يشتار من ثغرها ... وتأكل رجلاه من رجلها
فقطعته مزقا وانثنيت ... إليها فأمعنت فى قتلها
كفرت بحواء من بعدها ... وياليتنى مت من قبلها

(ص ٨٥)

ويختم الفصل الأول فى المسرحية بشهرزاد تحكى حكاية السندباد وهو يمضى يجوب البحار إلى أن وجد مكانا فظنه ربوة ، فلجأ إليها فإذا بها حوت ففر منها وأخذ يسبح حتى استقر فى مملكة جديدة ، وهنا توقفت شهرزاد عن الكلام .

وفى المنظر الثانى من الفصل الثانى تحكى شهرزاد حكاية معروف الاسكافى مع زوجته اللئيمة وقد رويت القصة بحبكة محكمة بلا تزيُّد وبصورة مخالفة لما قدمت به السرد من قبل !

فتظهر هنا قدرة شعرية على بناء الحكاية :

عـاش معـروف بمصر ولـه زوج لئيمـــة
هـو إسـكافـى كـريم وهى شمطاء دميمة
أرهـقته زوجـة السـو ء وسـامته سفاهـا
فرأى أن يهجر الأرض إلى أرض سـواهـا
فمضى يشكو إلى الله شـقــاه وأذاهــا
قال : يا معروف دع أمرك لله القدير (ص ٨٩١)

ويبدأ المشهد الأول من الفصل الرابع بشهريار يطلب منها أن تكمل حكاية الأمير بعد أن عاد من حجه ، وتبنى الحكاية على تركه للملك وحوار ذاتى له بعد ذلك عما تعلمه من حكمة ، فما الدنيا سوى معبر بين شرور وسرور ، وقد أفسد الناس الطمع والجحود والصراع والغرور .

وإذا كانت مسرحيات عزيز اباظة لم تقدم حكاية فى داخل النص ، فإن ذلك لايعني أن النص نجح مسرحيا ، فقد غلفت النصوص الشعرية الغناء المملوء بالصفات الشعرية العامة وغير المحددة على طريقة الشعر الغنائي غير المحكم الذى يستخدم المحصول التراثى للشعر ليقيم عليه بناءه وقافيته . هذا فضلا عن أن مسرحيات عزيز أباظة مازالت تدور فى فلك

الحكاية ، وهذا ما أخرج مآسيه عن أن تكون تراجيديات .

صحيح أن الحب والموت قد أخذا جانبا من بنية الحدث ، ولكن الحب وكذلك الموت لايصنعان تراجيديا . فلكى يتم صنع تراجيديا ناجحة لابد من التكثيف المسرحى والاعتماد على حدث تام تتحرك الشخصيات من خلاله ويكون لها وضوح تعبر عنه حركتها . أما فى مسرح عزيز أباظة فقد اتسع الحدث فيها اتساعا كبيرا وتعددت الموضوعات ، ولاتتوقف المسرحية حتى تنتهى بنهاية الحكاية نهاية تامة . وهذا مايؤدى إلى تأكيد أن مسرحيات عزيز أباظة هى مسرحة لحكاية ، باستثناء مسرحية « قيصر » فقد نجت من هذه المسرحية لأن أصولها خارجة بعيدا عنه ، فقد ارتدت إلى أصلها الغربى .

وإذا كانت مسرحيات عزيز أباظة قد تابعت شوقى فيما قدم من حيث البناء الفنى فإنها أيضا تابعته فى الوظيفة . لقد أراد أن يمجد الحب كما مجده مسرح شوقى . وكذلك الموقف الأخلاقى فقد امتلأت مسرحيات عزيز أباظة بالحديث عن مكارم الأخلاق والدعوة إليها ورفض الخيانة وذمها ، كما وقف مع الحس الوطنى والقومى . فهو يقف مع الجهاد ويدعو له فى مسرحية « الناصر » ويضع الفكرة على لسان الناصر يخاطب رجاله :

سيروا خفافا للجهاد وأمنوا بجهادكم تلد النصال نصالا
وامضوا فنصر الله مكفول لمن
شهدوا الصِّيبال فسابقوا الآجالا
(ص ٤٢٩)

لقد دعمت مسرحيات « الناصر » و « شجرة الدر » و « غروب الأندلس » الدعوة للجهاد ، فلقد عاش الناصر مجاهدا ، ومع أن فى المسرحية نقدا لواقع العرب فى الأندلس ، فإن هذا لم يغير من حقيقة أن الناصر يجاهد لحماية ملك العرب في الأندلس . وتختم المسرحية بكلمة يقولها الناصر لابنه والمقصود بها أن توجه إلى الجمهور المستعد لسماعها :

الناصر :

إلى ذروة المجد سر بالجيوش   محوطا بمأثور إيمانها
وجاهد بها فى سبيل البلاد   توطِّد أواسىَّ أركانها
حياة الملوك ومجد الملوك   لأوطانها وبأوطانها
(ص ٤٤)

ويظل تعبير الجهاد يقظا فى مسرحية « شجرة الدر » فمع أن جو المسرحية مملوء بالدسائس فإن خلفية المسرحية تقع وسط صراع مصر مع جيرانها ومع الصليبيين والتتار . وحين يثور عليها الرافضون لحكمها ، وتعرضوا لفرقة الصالحية بالقتل والتشريد يقول أيبك وقد بدت عليه علامات الانفعال والاستنكار :

شرفا شيوخ الصالحية مصر لن
تنسى لكم ذاك الدم المطلولا
من مات فى شرف الجهاد فإنه

حى !! وأودى من يعيش ذليلا

. . . .

وفى مسرحية « شجرة الدر » يبدو الحس الوطنى قويا ، وقد قدم فيها شخصية شجرة الدر محبة مخلصة لمصر ، وحين يريد أيبك أن يجزيها على فعلها معه تطلب منه أن يكون جزاؤها أن يفرغ لشعبها المنهوك ، ثم تعبر عن حبها لمصر بأنها تحيا به وتفنى فيه ليكون ذلك ختاما للفصل الأول يدفع الجمهور للحماس وتقبل النص :

يامصر حبك كل حب دونه نحيا به وله ونفنى فيك

(ص ٥٠٠)

وشجرة الدر تبدو فى المسرحية ملكة وطنية تدافع عن مصر وترى أن فيها أمة تكبر الرأى وترفض الذل .

إن فى مصر أمة تكبر الرأ ى وتأبى فى عرضها أن تسوما

وتقدم شجرة الدر فى هذه المسرحية نفس التقديم الذى قدمه شوقى فى مسرحية كليوباترا مع اختلاف بين الشخصيتين فهى « ابنة النيل » كما يسميها ملك فرنسا .

يابنة النيل أنت كرّمت وجه النيل حتى سال فى المسك تبرا

(ص ٥٢٣)

وتظهر شجرة الدر لرجالات مصر احتراما عميقا وهى تعلن لقاضى القضاة ـ الذى يخشى أن يتولى أقطاى المكروه أمر مصر أنه لن يتولى العرش إلا على أشلائها ، فمصر كنانة الله

في الأرض ولن تسمح له بحكمها !

إن مصر كنانة الله في الأر ض يقيها رحمانها في السماء
(٥٩٤)

وتستدعي قاضي القضاة وتخاطبه برقة واحترام :

أهلا أبا مصر إن مصرا تراك في بأسها رجاء

وتختتم شجرة الدر الفصل الرابع من المسرحية بالدعاء لمصر أن ينصرها وينجيها من البغاة . ويرد عليها الجميع بكلمة « آمين » فالعبارة هنا موجهة للجمهور الذى يريد النص أن يرضي مشاعره الوطنية .

شجرة الدر : وآتنا النصر على الباغين
ونج مصر وأهلها

الجميع : آمينا

ومع أن هذه المسرحية تمثل دفاعا عن شجرة الدر وحبها لمصر ، فإنها أعطت لبعض المماليك دورا كبيرا في حبهم لمصر ، فقد أظهرتهم المسرحية محبين متحمسين لها . ومع أن « أقطاى » لم يكن محبوبا من المصريين فقد كان أيضا مخلصا لمصر مواليا لها.، وفي رأيه أن المماليك نموا فيها وتوطنوا بها ، وأنهم حتى وإن لم ينتموا إليها بالولاء فإنهم ينتمون إليها لأنها موطن أبنائهم فقد ولدوا على أرضها ، وهو يخاطب أحد المصريين الرافضين للمماليك والغرباء :

لاتحرموا هدى الكنانة نصرة

ممن نموا في حجرها وتوطنوا

إن لم يَقُوها بالولاء فإنهم
رزقوا بها وتكاثروا وتأمَّنوا
(ص ٥١٧)

ويختتم « قطز » المسرحية في حماس موجها حديثه لبيبرس وقلاوون يطلب منهما أن يؤازراه في الدفاع عن مصر وأن يكون شعارهم « مصر فوق الأحزاب والأقطاب » . وطبيعي أن هذا الكلام موجه للجمهور وليس لبيبرس وقلاوون؛ فهي معان لايعرفانها وإنما هي معان مطروحة للجمهور تمثل ساعة تمثيل المسرحية موقفا للمجتمع :

آزراني نَذُبَّ عن عرض مصر ياصديقيَّ يارفيقيْ شبابي
ولتكن آية لنا وشعارا مصر فوق الأحزاب والأقطاب
(ص ٦٣٨)

ويظهر بيبرس في المسرحية محبا لمصر يريد أن يباغت الأعداء لتسلم مصر :

فلنسبق الباغين تسلم مصر من يوم أصم النائبات عصوب

وقد برز في المسرحية وجه آخر للمصريين ، فهم يرفضون المماليك حتى وهم يتعاملون معهم ، وقد تكونت منهم قوة مجتمعة بجوار المماليك تمثل جبهة رفض لهم ، منها القاضي وحسام الدين وزير الملك الصالح وهو يحدث نفسه رافضا المماليك والغرباء جميعا :

إنما أخشى على مصر افتئات الظالمين
مصــر للمصرى لا للدخــلاء الغـاصبين
كـل كـردى وتـركـى ومـملــوك مـهـين
عـبدوا مصــر وساروا فى بلاد الخالدين

والشاعر ابن مطروح يحمل نفس الحقد على المماليك فهم أوشاب ومصر لم تخضع لهم وإنما تتأهب لمواجهتهم :

ما لأوشاب المماليك علينا تتوثب
غـركم صبر لزمــناه احذروا بل نترقب (ص ٥١٤)

واذا كانت مسرحية « شجرة الدر » قد قدمت رسالة وطنية فإن مصر توصف على لسان ابن مطروح بأنها عربية . وقد أخذت الهموم العربية من مسرح عزيز اباظة مسرحيتين « الناصر » و « غروب الأندلس » وإذا كانت مسرحية « الناصر » تمثل مجد العرب فى الأندلس فإن « غروب الأندلس » تمثل غيبة العرب عنها . وهو يحدد قيمة غرناطة بالنسبة للعرب كما يراها عدوهم ملك نابولى :

إن تنكب العرب فى غرناطة عصفت
بقومنا نكبة فى الشرق مِرْقال
(ص ٧٤٣)

وعائشة تدعو مماليك مصر للتدخل لحماية غرناطة وهى تدعوهم باسم العروبة والاسلام أن يحموا الحرمات ..

باسم العروبة والجوار دعوتكم والدين والحرمات والأرحام
(ص ٧٦٧)

لقد حددت عائشة أسباب الانهيار فقد دب فى الأمة وفى أقطابها الفساد . فالقضية قضية أخلاقية ومازال سقوط الأندلس يمثل ألما لاينتهى عند العرب ويمثل الخوف من تكرار حدوثه . وقد عبرت المسرحية عن هذه الأزمة . وإذا كانت القضية القومية قد ارتبطت بأخلاق الأمة فإن حديثه عن الاسلام والعروبة ارتبط بقضية الأخلاق فى هذه المسرحية وفى مسرحية « قافلة النور » .

وكما ارتبطت بالأخلاق قضايا الوطن والقومية فقد ارتبطت به القضايا الاجتماعية فى مسرحيات عزيز أباظة . فلقد تحدث عن الطلاق من خلال مسرحية « قيس ولبنى » وبغضه وأن الله لم يشرعه إلا تحرزا من بغضه . يذكر قيس ذلك حين دعته أمه أن يطلق لبنى .

قيس : ...

لم يشرع الله الطلاق لغاية   حمقاء رواها الهوى وغذاها
الله قد شــرع الطلاق تحرزا   من بغضه وشقاوة يأباها

فهو أبغض الحلال عند الله فالمسرحية تختم الفصل الثانى بصرخة قيس لأشجع وهو يطلب منه طلاقها « لاتذكروا لى أبغض الحلال » وأشجع يطلب منه أن يطلق لبنى . ولاتعمق المسرحية أزمة الطلاق فهى هنا تمر عابرة ، معبرة عن أزمة حب قيس وطلاقه للبنى ولاتذكر على أنها قضية اجتماعية وقد بنيت مسرحيتان من مسرحيات عزيز أباظة على الوظيفة الاجتماعية وهما مسرحية « أوراق الخريف » و « زهرة » وقد

تعددت فيهما الرؤى الأخلاقية عن الأم والزوجة ومايتصل ببناء الأسرة .

وفى كل ذلك لم يضف عزيز أباظة فى مسرحياته شيئا لم يكن شوقى قد تناوله ، فهو تابع فى الوظيفة كما كان تابعا فى البناء المسرحى ، والاضافة التى أضافها الى مسرحه ولم يستخدمها شوقى هى الجوقة التى استخدمت فى مسرحية « شهريار » ويرى عزيز أباظة أن هذه أول مرة فى المسرحية الشعرية العربية نقدم الكورس (ص ٨٢١) غير أن عزيز أباظة لم يكن مبتدعا للكورس فى المسرحية العربية لقد سبقه إليها توفيق الحكيم فى مسرحية « بجماليون » ، كما أن الكورس هنا لم يكن إضافة حقيقية للمسرحية ، فمجموعة الكورس لم تكن تزيد عن كونها شخصيات مساعدة لكشف الحدث لعبت نفس الدور الذى لعبته الشخصيات المساعدة فى مقدمة مسرحية « مجنون ليلى » ، وكذلك دور الفتيات جارات الست هدى فى المسرحية التى تحمل نفس الاسم . كما أن رواد المقهى فى مسرحية « البخيلة » لعبوا نفس الدور التمهيدى لكشف الحدث والشخصية .

لقد استطاع عزيز أباظة أن يقلد شوقى وأن يكتب عددا من المسرحيات يزيد عما كتب شوقى ، ولكنه لم يصل فى أى مسرحية منها إلى مستوى مقارب لشوقى وربما كان السبب فى ذلك أنه كان مجرد تابع لايملك القدرة المسرحية الواعية لتجعل مسرحياته حية نابضة ، كما لم يكن يملك القدرة الشعرية لتجعل لهذا المسرح القيمة التى أخذها مسرح

شوقى . فهو مسرح ضعف فيه المسرح وتنوع بناؤه الشعرى حتى لكأن يده تحمل قدرة أكثر من شاعر ليس فيهم من ارتفعت قدرته لتقدم عملا قريبا من أعمال شوقى . كان الشعر باردا لايحمل دفعة الحرارة الشعرية مما جعل المسرح يسقط .

وقد مثلت هذه المسرحيات وكان عزيز أباظة يقف وراءها ولكنى لا أظن أنها فى غيبة صاحبها سيكون لها مكان فى عالم الفرجة وأتصور أنها ستظل حبيسة دفتى كتاب لاتلذ قراءته .

هوامش الحلقة الثانية

(1) Mandal O., A Definition of Tragedy : N.Y. : New York University Press, 1961, P. 157 .

(2) Ibid .

(٣) احمد شوقي . مجنون ليلى . القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٢ ، ص ٩١ .

(٤) احمد شوقي ، عنترة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٢ ، ص ٢٥ .

(٥) احمد شوقي ، مصرع كليوباترا ، القاهرة ، القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، سنة ١٩٨٢ ، ص ١٤ .

(٦) احمد شوقي ، على بك الكبير ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٢ ، ص١٩ - ٢٠ .

(7) Williams, R. Modern Tragedy. Stanford California Stanford California Press, 1966, P. 28 .

(٨) أحمد شوقي ، مجنون ليلى . ص ١٠٠ .

(٩) كتاب ارسطوطاليس في الشعر . نقل عن متى بن يونس القنائي من السرياني الى العربي ، حققه مع ترجمة حديثة ، الدكتور عياد القاهرة : دار الكتاب العربي ، سنة ١٩٦٧ ، ص ٢٨ .

(١٠) المرجع نفسه ، ص ٢٩ .

(١١) شوقى ، احمد . الست هدى . القاهرة ، الهيئة المصرية ، ١٩٨٢ ، ص ٣٩ .

(١٢) شوقى ضيف : المرجع السابق ، ص ١٩٩ .
(١٣) كمال محمد إسماعيل ، الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٦١ ، ص ٣٤ .

(١٤) Vincent, M.L'Abbe ci., نظرية الانواع الادبية . ترجمة الدكتور حسن عون . الإسكندرية : منشاة المعارف ، سنة ١٩٧٨ ص ١٣٤ ـ ١٣٥ .
(١٥) نيكوف ، ف . د . هكفوز . الشعر الغنائى ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتى . بغداد : دار الشئون الثقافية العامة ، سنة ١٩٨٦ . ص ٨ .
(١٦) انظر المرجع نفسه ص ٨ .
(١٧) المرجع نفسه ص ٥٣ .
(١٨) المرجع نفسه ص ١٥١ .

(١٩) شوكت ، محمود حامد ، المرجع السابق ، ص ٨٩ .

(٢٠) ارسطو طاليس ، فن الشعر ، ترجمة شكرى عياد ، القاهرة : دار الكاتب العربى ، سنة ١٩٦٩٧ ، ص ٤٨ .

(٢١) شكسبير ، وليم . يوليوس قيصر . ترجمة عبدالخالق فاضل وآخر . القاهرة : دار المعارف ، سنة ١٩٧٣ ، ص ٣١ ـ ٣٣ .
(٢٢) أرسطو طاليس . فن الشعر . مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابى وابن سينا وابن رشد ، ترجمة عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبدالرحمن بدوى . بيروت : الثقافة (د . ا) ص ٨ .
(٢٣) عبدالمعطى شعراوى ، المأساة اليونانية دار القاهرة ، الهيئة العامة

للكتاب ، ١٩٨ ، ص إبراهيم ، محمد حمدى ، دراسة فى نظرية الدراما الاغريقية . القاهرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، سنة ١٩٧٧ ، ص ٢٨ . واحمد عثمان احمد ، بين التطهير الأرسطى والتنوير •الذهبى . المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، العدد ٧ ، المجلد ٢ .

(٢٤)أحمد شوقي : الشوقيات . القاهرة: المكتبة التجارية سنة ١٩٦١ : جـ ١ ص ٤٦•

(٢٥) عزيز اباظة . مسرح الشاعر ، بيروت : دار الكتاب اللبنانى ، سنة ١٩٦٩ . جـ ١ . ص ١٣ .

(٢٦) عبدالمحسن عاطف سلام . عن مسرحيات عزيز اباظة الإسكندرية : المعارف . سنة ١٩٦١ .

٢٧ ـ احمد شوقى : الشوقيات . القاهرة : المكتبة التجارية سنة ١٩٦٤ : جـ ص ٤٦ .

٢٨ ـ المرجع نفسه . جـ ٢ . ص ٢٤١ .

٢٩ ـ عزيز اباظة . مسرح الشاعر ، بيروت ؛ دار الكتاب اللبنانى ، سنة ١٩٦٩ جـ ١ . ص ١٣ .

٣٠ ـ عبدالمحسن عاطف سلام . عن مسرحيات عزيز اباظة الاسكندرية : المعارف . سنة ١٩٦١

الحلقة الثالثة

التطور

باكثير وعبدالرحمن الشرقاوي

وإذا كانت تجربة شوقى المسرحية قد وجدت صدى لها من أصحاب الاتجاه التقليدى فى الشعر فتابعوه مقلدين ، فإنها أيضا وجدت صدى آخر حاول أن يطور هذه التجربة الشعرية الجديدة . لقد وضع شوقى الأصول مستمدة من تراث الفرجة وواقع المسرح المصرى . وتمت محاولة شعرية لتطويع الشعر العربى للمسرح . وكان رائد هذه المحاولة هو أحمد على باكثير . لقد كتب مسرحيتين : الأولى هى مسرحية « همام » أو « فى عاصمة الأحقاف » سنة ١٩٣٤ ثم مسرحية « إخناتون » سنة ١٩٤٠ م[١] .

وتعد تجربة باكثير فى المسرح الشعرى تجربة رائدة . وبالذات فى ميدان الشعر ، وربما كان مرد ذلك إلى أنه دخل ميدان المسرح أولا . ثم استخدم فيه الشعر . وهذا ما أداه إلى أن يقوم بتجربة شجاعة تواجه عمود الشعر القديم وتكسره وتستبدل به بنية جديدة . لو كان باكثير شاعرا من الشعراء المعروفين لخاف من التجربة . وربما أحجم عنها ، ولكنه كاتب مسرحى وهذا مايدفعه إلى التجريب ملتقيا مع

طبيعة المسرح العربى المتجهة نحو التجربة وفتح آفاق جديدة لها . وكانت تجربته فى هذه المسرحية فى الأداة نفسها .

لقد قام باكثير بالتجريب فى ترجمته لمسرحية « روميو وجولييت » فاستخدم التفعيلات المتكررة كالكامل والرمل والمتقارب والمتدارك . ويبدو أنه لم يسترح لجميع هذه البحور فهو يذكر : « ثم لاحظت أن أصلح هذه البحور كلها وأكثرها مرونة وطواعية هو البحر المتدارك فالتزمته فى هذه المسرحيات »[٢] وقد وضع فى مقدمته الأساس النقدى لتغيير مصطلح البيت والسطر إلى الجملة التامة للمعنى الشعرى ، إذ لم يعد البيت والشطر يمثل وحدة فى قصيدة الشعر الحديث ، وإنما الجملة التى تمثل دفقة شعورية تنتهى بانتهائها ، ولكنه لم يستطع أن يتخلص من مصطلح البيت فقد جعل « الوحدة هى الجملة التامة المعنى ، فقد تستغرق هذه الجملة بيتين أو ثلاثة أو أكثر دون أن يقف القارىء إلا عند نهايتها »[٣] .

وكان يمكن أن يستخدم كلمة « سطر » بدل « بيت » لتصبح العبارة ملتقية مع المصطلح النقدى المعاصر ، وإن كانت كلمة « البيت » لا تغير من حقيقة أن باكثير بدأ حركة التجديد فى أداة الشعر ليخضعها للحوار المسرحى . وطبيعى أن القافية التى تمثل جزءا من بنية القصيدة شملها التغيير ، فلم تعد جزءا من بنية الجملة الشعرية ، وإن كانت الجملة الشعرية فى المسرحية لم تتحرر تحررا كاملا من سلطة

القافية باعترافه إلا فى الفصل الثانى .

ففى المقدمة يتحدث كبير الكهنة الى الكهنة عن إخناتون :

لكن الخوف على أمرنا من ذاك الأمير الصغير .
إذ يخيل لى أنه سوف يقضى علينا القضاء الأخير
فالشواهد ثم تدل على أنه طفل كالأطفال
وبرغم السذاجة فيه يفكر فيما تقصر عنه عقول الرجال

ولكن ذلك يختفى بالفعل بعد أن يدخل فى أحداث النص فيتملكه الحدث فلم يعد يفكر فى القافية أو يحاول استدعاءها ليصبح الحوار حوارا مسرحيا .

فإخناتون يخاطب زوجته نفرتيتى محاولا أن يهدىء حزنها لأنها لم تنجب ابنا :

إخناتون : لاتبتئس يازوجى ، إن الرب يرى
ماليس نرى ويخير لنا مافيه الخير
لو جاء غلام لما كان حبى له أقوى
من حبى لهذه الرياحين الناعمات ! (ص ١١٠)

ولكن القافية لاتلبث أن تعود مرة ثانية ، ويبدو أن أسر النغم الشعرى متمكن فى السمع العربى لايسهل معه مع الرائد أن يتخلى عنه ، ولاسيما وأن هناك مناطق فى المسرحية كان الحوار فيها عاطفيا . فعاد إلى القافية . كما أنه لم يتخلص من أسر بعض الكلمات الثقيلة على السمع المجهولة المعنى لدى جمهور المتلقين للمسرحية . فحين

يتحدث « أمنوفيس » عن النساء وعن أن لكل منهن مذاقا خاصا للشقراء والسمراء ولذات العيون الزرق ، وذات العيون السود وللهيفاء الطويلة . والرعبوب القصيرة (ص ٣٨) فجاءت « الرعبوب » هنا ثقيلة . وتتناثر أمثال هذه الكلمات فى المسرحية ولكنها لاتؤثر عليها . فهى قليلة جدا إذا قيست بما كان عزيز أباظة يضمنه فى مسرحياته من كلمات صعبة وثقيلة على السمع .

واختلت فى المسرحية بعض التراكيب للمحافظة على إيقاع المتدارك ، ولكن ذلك لايمنع أن أحمد على باكثير فى هذه المسرحية طور الأداة الشعرية تطويرا خرج بها عن تقاليد المسرح الشعرى عند شوقى وعند غيره ممن كتبوا للمسرح . ولقد انطلق يعبر عن الشخصية ويعرض للحدث بحرية وانطلاقة أدته إلى أن يقترب من النثر وليس ذلك بعيب فى المسرح .

ولم يكن ذلك كل إضافة باكثير للمسرح الشعرى ، وإنما أضاف إليه المونولوج ، وهو مختلف عن المنولوج الذى تحدثت به كليوباترا فى مسرحية « مصرع كليوباترا » لأحمد شوقى . فبعد أن مات أنطونيو وطلب منها أوكتافيو مقابلتها أخذت تحادث نفسها حديثا كان يمكن الاستغناء عنه . فهو قد صدر من الشاعر على لسان كليوباترا للدفاع عنها ولم يكن النص فى حاجة اليه :

أرانى لم يحسن إلىّ معاصرى
ولم أجد الانصاف عند لداتى

أو مناجاتها لتمثال إيزيس :

اليوم أقصر باطلى وضلالى   وخلت كأحلام الكرى آمالى

فقد كان هذا الخطاب موجها لايزيس كحقيقة حية وليس كتمثال جامد بلا حياة ويخرج عن ذلك حديثها للأفعى فى نفس القصيدة وقد تغير الوزن :

هلمى الآن منقذتى هلمى   وأهلا بالخلاص وقد سعى لى

وإن كان أيضا تكملة لدفاع الشاعر عنها وإن وضعها على لسانها . أما المناجاة فى مسرحية إخناتون فهى جزء من الشخصية توضح الحس النفسى سواء أكان معاناة أم راحة .

وفى المسرحية أربعة منولوجات اثنان منها لنفرتيتى وواحد للملكة تى وواحد لاخناتون .

وقد كان المنولوج الأول لنفرتيتى وهى تعيش لحظة غيرة من حب إخناتون لزوجته الميتة تأكلها الغيرة وتصارعها ، فهو يذكر لها هذه الزوجة فى كل مكان حتى فى مخدع الزوجية ، فهى حية معهما ، إنها تعرف أنها تغار من امرأة ميتة ولكنها الغيرة الحمقاء تعيش نارا فى صدرها فتكدر صفوها وهناءها .

عنى أيتها الغيرة الحمقاء إليك
لكن ماذنبى تأكل نار الغيرة هذى
فى صدرى وتكدر صفوى وهنائى (ص ٧٢)

وينتهى بها الأمر أن تذكر أنها ستحاول أن تحرضه أن يترك طيبة ، وكهانها حتى تبتعد عن المكان الذى عاشت فيه زوجته السابقة لتبدأ معه فى مكان جديد .

ويبنى مونولوج تى على هذا الموقف فقد نجحت نفرتيتى فى السيطرة على إخناتون وإبعاده عن طيبة ، وقد أغضبت هذه السيطرة الأم فكان المونولوج معبرا عن أزمتها من بعد ابنها عنها وسيطرة الزوجة عليه .

ويلها تتجاهل أنى أمه
تتناسى انى التى اخترتها له
لولاى لكانت بنت مربى جياده (ص ٨٤)

وتستمر فى التعبير عن قلقها من تهديد زوجته بأن ابنها سيتركها ، ثم تعود لتوبخ ابنها على مايفعله مع زوجته ، تُصغِّر زوجته وتُكبِّر من نفسها . صراع تعانيه الأم التى تحب ابنها وتغار عليه وهى تجده قد ذهب كلية لامرأة غريبة كانت هى السبب فى أن تكون زوجته ، وإذا بها تفقد السيطرة عليه ، وتستمر عن صراعها المعذب لها فى خمسة وسبعين سطرا شعريا ، وتنهى منولوجها بمحاسبة نفسها . إذ تعترف بأنانيتها وبأن لها قلبا قاسيا :

أتموت أتهرب من زوجها من أجل أنانيتك
ربى لِمَ لَمْ يخلق لى قلب أطيب من هذا
تَبًّا لك ياقلب ما أقساك وما أصلدك

لوددت لو أن ضلوعى لم تضطمَّ عليك (ص ٨٩)

والمنولوج الثالث لنفرتيتى وقد نام زوجها ، وهى تنظر إلى بطنها وتجسه بيدها وتتساءل إن كان يقظان أم نائما ، ذكرا أم أنثى غير أنها لاتريده أنثى . إنها تريد وليا لعهد مصر . ثم تنهض وتجرى نحو خزانة لها تفتحها وتخرج منها ملابس طفل صغير من الحرير ، فتقبلها وتلثمها ، وتأخذ فى مخاطبة نفسها بأمل أن يكون غلاما . ثم تعود إلى الصراع : لماذا لاتكون : أنثى ساحرة الحسن مثل أمها .

أما المنولوج الرابع فهو لاخناتون وهو يعيش لحظة شك فى ربه . فهو لم يصغ لدعائه ، لقد ضيع شبابه ووطنه فى حبه لينصره وهاهو الآن يشعر أن ذلك قد مضى سدى :

أين لطفك ؟ أين عونك ؟ أين تأييدك .
ربى أين أنت ؟ أموجود أنت أم شبح ؟ (ص ١٧١)

وفى صراع الشك يتوقف وتخرج نفرتيتى ثم تعود وترعد السماء وتبرق ويستمر ، اخناتون فى صراعه النفسى . ويرفع صوته لايدرى إن كان ذلك غضبه أم غضب السماء . ثم يعلن العصيان :

سأسل السيف ـ سأعطى أمرك ـ سوف أبيح القتال
سأذبح أعدائى كهان آمون ومن والاهم
وناصرهم لا ألقى منهم نافخ نار (ص ١٧٢ ـ ١٧٣)

ولم يكن المنولوج هو الجديد فقط فى النص المسرحى . وإنما أضاف اليه أيضا لقطات من الحوار الذهنى فى المسرح .

كان الحوار الذهنى فى بداية المسرحية منصبا حول موت حبيبته وموقف الإله منه ، فوالدته تى تحاول أن تعزيه بأن الإله أراد لها ألا تعذب فى الدنيا فاختار لها الراحة الكبرى فى ظله فيرفض إخناتون ذلك :

لاتقولى اختار لها الراحة الكبرى فى ظل رفيع الجناب
بل قولى اختار لها الراحة الكبرى فى بطن التراب (ص ٢٥)

وفى مكان آخر تخبره تى أن ماتتوهمه قسوة من الرب ليس سوى رحمة كل عن فهمها عقلنا المحدود الضعيف ، وتتناثر الحوارات الذهنية حول الله وإرادته . ومايريده هو وما نفهمه نحن من إرادته .

والملاحظ فى الحوار الذهنى أنه قليل وأنه موضوع ليكون جزءا من النص وليس خارجا عنه . وقد يتبادر إلى الذهن أنه قد يكون متأثرا باتجاه توفيق الحكيم الذهنى ، فقد عارضه فى مسرحيتين هما « إيزيس » و « أوديب » ولكن التأثير بالمعارضة مختلف عن التأثير فى الأداة ، فالمعارضة تأثير فى دافع الابداع . أما التأثير فى الحوار الذهنى فهو تأثير على بناء النص . وباكثير والحكيم مختلفان تماما . وقد كتبا للمسرح الجاد فى فترة متقاربة . وربما كان استخدام الذهن

يمثل اتجاها فى العصر ، فهو تحول من الغنائية وامتداد لها . وعلى أية حال فإن التأثير بين المتعاصرين أمر وارد ، فالفنانون والأدباء لايعيشون حول أستار تمنع التأثير . وإن كانت ذهنية باكثير ذنية عارضة ليس لها هذا الدور الكبير فى مسرحه مثلما كان لها فى مسرحيات توفيق الحكيم . وعلى أية حال فقد أضاف باكثير إلى المسرح الشعرى إضافة تحسب له .

وقد توقفت حركة المسرح الشعرى بعد هذه التجربة الرائدة حتى سنة ١٩٥٩ أى مدة تسعة عشر عاما .

وإذا حسبنا المدة منذ توقف أحمد شوقى عن الكتابة المسرحية سنة ١٩٣٢ ، أى حوالى ربع قرن من تاريخ المسرح نجد أنه قد دخلته روافد جديدة أثرت عليه فقد وضح دور توفيق الحكيم فى المسرح وفرضت جدية زكى طليمات وعلميته كمخرج أثرها عليه ، كما أن باكثير نفسه رغم توقفه عن الكتابة للمسرح الشعرى لعب دورا هاما فى حركة المسرح ، ثم ظهر جيل من الكتاب المسرحيين كان حبهم للمسرح مملوءا بالحماسة مثل نعمان عاشور وسعد الدين وهبه وميخائيل رومان وألفريد فرج ومحمود دياب .

بالإضافة إلى إنشاء معهد الفنون المسرحية سنة ١٩٤٤ الذى ساهم فى تكوين جيل من النقاد والفنانين والحرفيين للمسرح ، وارتفاع حرارة الحس القومى المواكب لحركة سنة ١٩٥٢ ، واشتعال الحماسة إزاء قضية التحرر الوطنى

والاجتماعى والاقتصادى .

ولم يكن المسرح وحده فى حالة انتعاش وحركة ، بل واكب ذلك ازدهار فى الحركة الأدبية فى القصة والشعر والنقد انعكست على المسرح وحرفيته وأداته .

فى خضم هذه اللحظات ظهرت مسرحية عبدالرحمن الشرقاوى « جميلة بوحريد » ١٩٤٩م لتعبر عن الصراع الدائر بين العرب والاستعمار من أجل التحرر القومى . وكما كان هناك ثورة فى عالم الشعر أخذت فى تكسير عمود الشعر القديم والبحث عن روافد إيقاعية وبنائية للشعر العربى ، ولم يكن الشرقاوى يتحرك فى كتابة شعره المسرحى من فراغ ، وإن كانت حركته مواكبة لثورة الشعر الجديد ، كانت هذه الحركة تمتد امتداد فكرة التغير فى أرجاء الوطن العربى فى بغداد وسوريا ومصر وشمال إفريقيا . وكان عبدالرحمن الشرقاوى واحدا من الرواد ، فقد كان أول من استخدم الشعر الحر فى مصر فى قصيدته « من أب مصرى لترومان » سنة ١٩٤٨ . وقد بنى قصيدته على تفعيلة المتقارب وإن كانت التجربة غير مكتملة ولكنها كانت البداية . ولقد تبع هذه التجربة جيل الخمسينيات صلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطى حجازى ومجاهد عبدالمنعم مجاهد وكامل أيوب وعفيفى مطر وكثير غيرهم ، وقد تجاوزت التجربة الجديدة فى ثورتها قصيدة « من أب مصرى لترومان » وقد استفاد عبدالرحمن الشرقاوى وهو الرائد من تجربة الشعراء الشبان

الجدد : فكتب ثماني مسرحيات شعرية : مأساة جميلة ، والفتى مهران ، ووطنى عكا ، وثأر الله ، الحسين ثائرا والحسين شهيدا وصلاح الدين النسر الأحمر والنسر والغربان والنسر وقلب الأسد وعرابى زعيم الفلاحين . وكتب مسرحية من فصل واحد هى مسرحية تمثال الحرية .

لم يكتب عبدالرحمن الشرقاوى مسرحية من مسرحياته على وزن واحد كما فعل باكثير ، وإنما نوع من مسرحيته الأولى « جميلة » و الثانية « الفتى مهران » من أوزانه ، فاعتمد اعتمادا أساسيا على أوزان الكامل والرمل والخبب ، ثم أضاف إلى مسرحياته التالية وزنى المتقارب والمتدارك والوافر .

ولقد أعطى استخدام التفعيلة طاقة جديدة للشعر الحر فى قدرته على الحركة فى خلق بعد درامى جديد للتعبير عن تجربة الشاعر الجديد وقلل من ترهلات القصيدة إلا أنه فى تجربة الشرقاوى المسرحية لم يستطع أن يتخلص من ترهلات الشعر القديم وإن أخذت شكلا جديدا . فقد انساق وراء الاستدعاء دون أن يحسن لحظة التوقف ، ومن هنا امتلأت قصائده باستدعاءات سواء فى الحوار القصير ، أو القصائد التى امتلأت بها مسرحياته ، ففى حوار دائر بين مبروك وهو البطل جاسم متخفيا والضول جان وهو يلصق إعلانات للقبض على جاسم :

مبروك : بل أنت تأمرنى فأفعل ماتريد .. بلا مزيد .. فما

تريد ؟

جان : مبروك لست أنا عدوك
يا أيها المجنون لست أنا عدوك
ولم لاتكلمنى .. كما يتكلم الانسان للانسان

مبروك : بل ليس مابينى وبينك ياعجوز هو الكلام
جان : (برقة وحزن) أهو الخصام ؟

مبروك : مهما يكن ياجان فليس هو السلام
حقا فليس هو السلام : ياليته كان السلام[٤]

وإذا حذفنا الأسماء من هذا النص فإن هذه لا تعدو أن تكون قصيدة ذات صوتين لشخص واحد ، وتظهر الاستدعاءات واضحة ، فقد أضاف « ماذا تريد » وكذلك تكرار « لست أنا عدوك » وكذلك شبه الجملة « للانسان » وعبارة « حقا فليس هو السلام » إن الجمل هنا تخرج من دائرة الحوار المسرحى لتدخل فى نطاق قصيدة تحاول أن تحافظ على إيقاعها الشعرى باستخدام التكرار كبديل للقافية الغائبة .

ويكثر هذا الاستدعاء فى الفتى مهران ففى قصيدة للفتى مهران حاول الشرقاوى أن يقطعها بتدخل من شخصيات أخرى دون أن يحدث لها أى تغير ويمكن أن يستغنى عن التدخل وعن القصيدة كلها دون أن يحدث خلل في النص ـ فى هذه القصيدة أربع واربعون جملة تبدأ بأنا أعرف أو أنى لا أعرف

. . . .

مهران : . . . .

أنا أعرف الفرح العقيم وأعرف الندم العظيم
أنا أعرف الحب الذليل وأعرف الحقد النبيل
إنى لا أعرف مابريق الماس من ألق الدموع
إنى لا أعرف من يراوغ أو يداهن إن تجسم .. لا إن تكلم

وتتناثر الاستدعاءات الشعرية بشكل واضح فى المسرحية ، وفى جميع المسرحيات التى كتبها والاستدعاءات الشعرية قد تقبل فى الشعر الحر وإن كانت عيبا يعد على الشاعر الذى يستخدمها ، وهى فى المسرح عيب لايغتفر لأنه يؤثر على إيقاع النص المسرحى فيفلت من يد الكاتب بالاضافة إلى أنه يؤثر على بنية الشخصية . فالشخصية المسرحية لاتتكلم لتعبر عن شهوة الكلام حتى ولو كان الكلام نغما ، وإنما لتعبر عن وجودها وعن تكونها ودورها فى الحدث المسرحى . على أنها صانعته لا على أن المؤلف صانعها وهو الناطق بديلا عنها .

وفى مسرحية « الحسين ثائرا » يتحدث المختار واصفا تخاذل المتخاذلين عن الامام على وابنه الامام الحسين :

هم هكذا خذلوا عليا والحسين
وارحمتا لك ياحسين
لا أمن بعد لمن لمثلهم أمن

الآكلون على المآدب كلها
السابحون وراء تيار الزمن
الباحثون عن السعادة فى الخضوع المطمئن
المائلون إلى الشموس إذا طلعن
العازفون إذا غربن
السامعون بألف أذن
الناظرون بغير عين .(٥)

ومع أن هذه المسرحية نشرت بعد خمس سنوات من مسرحية « الفتى مهران » فإن عيوب البناء الشعرى مستمرة ، وتستمر فى بقية مسرحياته الأخرى دون تغير ، حتى آخر مسرحية نشرت له وهى « عرابى زعيم الفلاحين » ولم يحدث لجملة الحوار تطور يذكر إلا التحول من ليونة الجملة فى « جميلة » إلى صلابتها وجفافها فى « صلاح الدين النسر الأحمر » فى جزئيها .

ويمكن أن نقول إن تجربة الشعر فى مسرح الشرقاوى منفصلة عن التجربة المسرحية ، مما أدى إلى كثير من التزايدات التى كانت أحد العوامل التى ساهمت فى ترهل المسرحية وعدم التركيز والطول المسرف دونما داع ـ بحيث يمكن أن يقال إن تجربة الحوار الشعرى فى مسرح الشرقاوى جزء من تجربة الشعر الجديد فى الخمسينيات لم تتجاوزها إلى التطور الكبير الذى حدث فى تركيبة الجملة الشعرية فى الستينيات والسبعينيات والثمانينيات ، وهى الفترة التى كتب

فيها للمسرح . توقفت عنده الأداة الشعرية ، وانغلقت عند حدودها الأولى دون أن يدخلها رافد جديد كما أن تجربته المسرحية نفسها لم تسر فى تطور متصاعد . وإنما توقفت وانهارت كما حدث لها فى كثير من مسرحياته المتأخرة . ويظل لعبدالرحمن الشرقاوى شرف المحاولة الرائدة والإخلاص الجاد للتجربة التى جعلته يكمل دور أحمد باكثير ويتجاوزه فى خوض غمار بنية شعرية تصبح تجربة مفيدة للذين جاءوا من بعده ، وكما تناول فيها باكثير القضايا الفكرية بشكل ذهنى فى مسرحيته الشعرية فإن الشرقاوى استخدم القضايا الفكرية بكثرة ليناقش فيها قضايا اجتماعية ملحة فى واقعه مما يدخل فى دائرة الوظيفة .

ولقد أضاف عبدالرحمن الشرقاوى فى مسرحية « عرابى زعيم الفلاحين » الجوقة لتلعب دور التمهيد والتعليق على الأحداث فى المسرحية . وتتكون الجوقة من مجموعة تمثل طوائف الشعب المختلفة من رجال ونساء من فلاحين وحرفيين لها قائد وقائدة .

ظهرت هذه المجموعة فى الفصل الأول ، المنظر الأول لتقدم للأحداث معلقة عليها والمجموعة تتحدث عن عرابى ثم يقوم القائد أو القائدة بمد حركة المعرفة بالشخصية وأزمتها :

مجموعة : ياعرابى ياعرابى !!

آه ما أروع ماكنت بسيطا وجليلا

قائد المجموعة : أعرفتم ما الفتى أحمد عرابى ؟ ومن عرابى ؟

قائد المجموعة : هو فلاح طويل راسخ الأقدام فى الأرض كأوتاد المنائر مشرق الوجه مضىء كالمنائر
فيه نور من سمات الصالحين
واسع الصدر عريض المنكبين
مثل طودين كبيرين معدين لأثقال الهموم[٦]

وتظهر الجوقة فى المنظر الثالث لتخدم حياة عرابى .. وبعد أن تنتهى تبدأ الأحداث ويأخذ المنظر الرابع فى أداءها وهى تتحدث عن سعيد وشق قناة السويس . ثم تؤدى المنظر التاسع وتعود للظهور فى المنظر الثالث من الفصل الثانى على أنهم فلاحون قد جاءوا ليشكوا فى عاصمة الملك ، فوجدوها غير مايتصورون وتظهر فى المنظر الثانى عشر من نفس الفصل وقد امتد الزمن لتظهر حركة العرابيين وعدم وفاء الخديوى بوعوده لهم ، وتظهر فى المنظر السادس تروى ماحدث لمصر وهزيمة الجيش البريطانى فى كفر الدوار وتختم الجوقة المسرحية أداءها فى الفصل السابع .

وللجوقة دور مهم فى المسرحية يدخل فى الوظيفة والبناء .

وهذا يؤدى بنا إلى سؤال مهم ، وهو هل استطاع على أحمد باكثير والشرقاوى أن يخرجا فى مسرحهما من أسر مسرح شوقى ؟ وهنا يمكن أن أقرر أن أحدا لم يخرج من أسر مسرح شوقى ممن كتبوا للمسرح حتى الآن . وذلك لأن قوة

شوقى لاترجع إلى قوة عمله المسرحى وإنما ترجع إلى قوة تراث الفرجة العربى الذى يمثله .

فشوقى نفسه أسير لهذا التراث ومعبر عنه فى الوقت نفسه ، فالغناء والسرد والقص ليس صناعته وإنما صناعة تراث الفرجة نفسه . لذا لم يستطع باكثير والشرقاوى أن يتخلصا من هذه العناصر الثلاثة المشكلة للمسرح العربى كله .

ولقد وضح الجانب الغنائى فى مسرحية إخناتون فهو قد ظهر ملكا وشاعرا وعاشقا ونبيا ، وماكان يمكن أن يكون إلا شخصية غنائية تغنى للحب وللاله . وتأخذ إحدى غنائياته حوالى تسعة وخمسين سطرا يتغنى فيها إخناتون لإلهه :

إخناتون : كيف أثنى عليك إلهى : بأى لسان ؟
يامن خلق الألوان أفانين شتى
وأرسلها تسرى فى هذا الكون العجيب
فى السماء وزرقتها فى البحر المحيط
فى النجوم ولألائها فى انبثاق الفلق
فى سواد الليل البهيم وسود الحدق (ص ٦)

وفى غنائية من ستة وعشرين سطرا يتغنى بمدينة أخناتون واصفا إياها لأمه .

إخناتون : .....

.....

ستربن حدائقها الغناء تحيط بأقطارها
وتفيض بألسنة تمتد خلال شوارعها
وقنى من النيل تسقيها وتسير وإياها (ص ١٠٦)

ولقد بنيت المسرحية على شخصية إخناتون الغنائية فهو خيالى النزعة يحب زوجته التى ماتت ويبكيها ، فتوهمه أمه بلعبة مع الكهنة أنها عادت للحياة ، لم تكن البديلة سوى نفرتيتى . لقد كان إخناتون يعيش حزنا عاصفا على زوجته يرثيها بعمق حتى جاءت شبيهتها نفرتيتى فأصبح يتغنى بها ، ولقد كان حالما يرى الحب والسلام ويدعو إليه فكان أن ثارت عليه الأقاليم التابعة لمصر فى الشام كما ثار عليه كهنته . ولم يدفع الناس الضرائب فخلت خزينة الدولة ، وكان أن تهالك لايدرى إذا كان ماصنع هو الصواب أم أنه مخطىء ، إنه يرفض حمل السلاح ، وقائده المخلص حور محب بجواره حتى لحظة احتضاره . وتختم المسرحية متضمنة بعض أشعار إخناتون فى إلهه ..

بجمالك تحيا العيون
وبنورك تشفى القلوب
أيما قلب تعمر فهناك الحياة الحق
لاصلة للفقر فى قلب أنت فيه
رب اسمعنى صوتك العذب حتى فى أرواح الشمال
وأعد يارب لأعضائى بهواك شبيبتها والجمال

مد لى كفيك القابضين على الأرواح
اقبلهما فإذا أنا مبعوث حيا
....
نادى باسمى فى تيه الأبد
يعلو من جوفه صوتى لبيك (ص ١٧٩ - ١٨١)

وبعد ذلك يموت وتكون هذه الغنائية ممثلة لنهاية حياة الملك الشاعر .

★ ★ ★

وكما وقع باكثير فى مصيدة الغناء فقد وقع فيها الشرقاوى . والأكثر من ذلك أن الغناء قد ازداد دوره فى مسرحياته عما كان عليه فى مسرحية إخناتون . ولقد بنيت مسرحياته باستثناء مسرحية « عرابى زعيم الفلاحين » على أبطال يمكن أن يوصفوا بأنهم أبطال غنائيون . فجاسر الشخصية الرئيسية فى « جميلة » شاعر ، وإن لم تذكر المسرحية أنه شاعر ، ولكن سلوكه وحسه وتصرفاته تعبر عن روح شاعر ، وكان الفتى مهران شاعرا بحسه وروحه وصفته ، يتكلم غناء ومن حوله يغنون وسلمى بطلة المسرحية مغنية ، لاتتكلم إلا غناء ، وحتى عدو البطل حسام النخاس الذى يمثل شخصية متناقضة فى أخلاقها مع شخصية مهران جعلته المسرحية شاعرا يؤلف الأغاني ، فالشاعر قد يكون بطلاً وقد يكون نذلا . وعوض الذى تخلى عن مبادىء الفتيان شاعر يتنافس فى شعره مع مهران ، كما يتنافس معه فى حب

سلمى . ولم يكن الحسين فى مسرحية « الحسين ثائرا » ومسرحية « الحسين شهيدا » سوى شاعر ، وكانت شخصية محمود وشخصية كوكب وشخصية صلاح الدين شخصيات شاعرة تعكس أحاسيسها وعواطفها فى مسرحية « النسر والغربان » و « النسر وقلب الأسد » وكانت شخصية حازم ومقبل وليلى وإيمى فى مسرحية « وطنى عكا » شخصيات غنائية .

وقد تحقق بعدها الغنائى فى مسرحيات عبدالرحمن الشرقاوى من خلال حدث غنائى . فمسرحية جميلة مبنية على صراع الجزائريين ضد فرنسا . شعب أعزل يقاوم استعمارا متمكنا فى الأرض يملك قوى الدمار والضرب . ولعل الطاقة التى يمكن أن تدفع لمقاومة مثل هذه القوى هى طاقة الشعراء الحالمين بالمستقبل ، فكان أن تخلقت المواقف العاطفية المبنية على حب الأرض وحب الانسان .

وبنيت مسرحية « الفتى مهران » على العاطفة والحلم بالتغيير والتمسك بالمثل فى صراع العواطف والانفعالات عن الكيفية التى يتحقق بها هذا الحلم . فتخلق الغناء وعبر عن أحاسيس شخصياته وأزماتهم . ولم تبعد كثيرا مسرحية الحسين ثائرا والحسين شهيدا عن الغناء ، فهى قد بنيت حول مثل أعلى يجرى السعى لتحقيقه ، فشخصية الحسين ذات الجلال شخصية غنائية مملوءة بالعاطفة تنقل عاطفتها لمن حولها ، فالشخصية الغنائية تولد حدثا غنائيا وتنشر غنائيتها

على من حولها ، وتفرض صراعا فى الداخل للذين يقفون ضدها ، ولقد كان الحدث فى مسرحية « النسر والغربان » و « النسر وقلب الأسد » مبنيا على حدث يدفع للغنائية ، وهو الصراع العربى الاسلامى ضد الصليبيين ووقفة صلاح الدين فى هذا الصراع .

وذا كانت الشخصية والحدث غنائيين فى مسرحيات الشرقاوى فإن ذلك قد عكس ظله على المسرحيات بحيث لعبت الغنائية دورا مهما فيها .

وفى مسرحية مأساة « جميلة » ما إن يبدأ الاستدعاء فى الحوار حتى تتكون الغنائية من هذا الاستدعاء ، فالصول جان ليس من المفروض فيه أنه شاعر يحادث مبروك ، الذى يلصق الاعلانات ، طالبا منه أن يعودا لما كان يقولان ، ثم يأخذ فى الاستدعاء بعد ذلك بلا مقدمات سوى أن المسرحية تريد أن يتعاطف الجمهور معه ليظهر رغبته فى العودة إلى فرنسا ، حيث الأمان بعيدا عن أرض الجزائر فهو مرغم على مايصنع فى الجزائريين :

أنسيت أنى قلت يوما إننى أنوى الرحيل
لأعيش أيامى التى بقيت هنالك فى فرنسا
بين المراعى والحقول ..... على مهاد طفولتى
هناك فى الوادى الخصيب
وادى اللوار ... حيث الطلاقة والأمان
وكل ماحولى أليف لى حبيب

والأرض مترعة بألوان الثمار .. فأنا هنا فى وحدتى (٢١ ، ٢٢)

ويستمر الحوار بين مبروك وجان فلا يخرج الايقاع عن الغنائية . لم تعد الغنائية فى مسرحيات عبدالرحمن الشرقاوى صادرة من مواقف غنائية أو من شخصيات غنائية فقط ، وإنما أصبحت ملمحا عاما للمتحاورين الذين ارتبطوا بحركة تحرير الجزائر أو تعاطفوا معها وهى تمثل فى الفترة التى نشرت فيها وقفة مع الجزائر .

وحتى الحوار المتعدد الشخصيات يبدو فى بعض المواقف وكأنه قصيدة أو مقطوعة ذات صوت واحد ، بل تمثل وحدة منطوق غنائى بانفعال واحد .

ففى ختام المسرحية تسمع جميلة وجاسر أصوات انفجار

جاسر : اسمعى آه ما أروع هذا كله ... إنهم إخواننا

جميلة : ذلك الصوت الجسور ... يتحدى كل

شىء إنه عاد يدوى من جديد

يحمل الرعب إلى أعدائنا

جميلة : إنه صوت الجزائر ... سيدوى دائما .. يحمل الأمس إلى أطفالنا

جاسر : إنه وقع خطى المستقبل الزاحف يأتى من بعيد التحيات إليكم ياصحاب اضربوا أيضا لكى تستخلصوا العالم من هذا العذاب (٢٦٨)

وإذا ما حذفنا اسم جميلة أو اسم جاسر فإن الحس الانفعالى والعاطفى لايتغير . وإذا كانت هذه القصيدة لشاعر غنائى أو وضعت فى أى جزء من المسرحية فانها ستؤدى نفس الدور الذى يراد لها . لذا فإنى أرى المسرحية بغنائيتها تمثل فى الفترة التى نشرت فيها المسرحية (فى ١١ / ٧ / ١٩٥٩ حتى ٢١ نوفمبر فى صحيفة الشعب) تتويجا للشعر الغنائى العربى الذى غنى فى النصف الثانى من الخمسينيات للجزائر وحربها وأبطالها ، فالغنائيات المسرحية لاتكشف الشخصية ولاتمد فى الحدث بقدر ماتعبر عن الحس العاطفى لمأساة الجزائر .. مع الاستعمار ورؤية الشعر الغنائى لها .

ولاتخرج مسرحية « الفتى مهران » فى غنائيتها عن مسرحية « جميلة » والفرق بينهما أن مسرحية جميلة تؤدى بلا قناع فى التعبير عن الواقع ، أما الفتى مهران فتؤدى غنائيتها بقناع ، وهى تعبر عن الواقع فقد استخدمت خلفية تاريخية بلا تاريخ ، أى أنها تعطى الحس بالتاريخ دون أن يكون وراءها حدث تاريخى محدد تعبر عن أزمة الحكم وأزمة الجماعة ، والصراع بين أن نحارب من أجل الحرب أو نحارب من أجل صد العدو المغير . ويكون مهران شاعرا كبيرا كما هو بطل كبير غير أنه لايغنى بمفرده . وإنما تغنى معه سلمى حبيبته ومى زوجته وأسامة وهاشم من قيادة الفتيان ، وعوض والفلاح صابر والراعى وعمدة القرية طه وحسام ، وحين يبدأ الغناء تتلاشى الفوارق بين الشخصيات فهى غنائيات تتغنى

بالحب والقدوة . ولاتتوقف الغنائيات عند حدود القصائد والمقطوعات ، وإنما تتطور لتشمل الحوار الذى يدار بين الشخصيات ، إذا حذف منه اسم الشخصية يصبح مقطوعة واحدة بصوت أو بأكثر من صوت بشكل أوسع مما برز فى مسرحية جميلة ، فهو هنا يصبح جزءا من العادة يلتزم بها الشاعر حتى إن الفصل التاسع فى معظمه يتركب حواره تركيبا غنائيا . يظهر ذلك فى الحوار بين عوض ووائل وأسامة ، ثم الحوار بين مهران وزوجته مى ثم يصل الحوار قمة غنائيته بين سلمى ومهران .

مهران : هذا الليل والأهوال ياسلمى وأنت
سلمى : لاتدنى يافتى الفتيان ، إنى
مهران : (مقاطعا) آه ما أثقل وقع الليل من فوق ضلوعى
سلمى : ودموعى فى الليالى السود لم تعرف دموعى أنا
ماملت لانسان سواك (ص ١٧١)

وتأخذ فى إنشاد قصيدة من واحد وثلاثين سطرا ، ويستمر الغناء حوارا حتى يظهر عوض وأسامة ووائل ليتغير الايقاع ، ولكن الغناء لايغيب وأنما تخفت حدته . وتظهر فلاحات يتحدثن غناء ، ويستمر هذا الحس العاطفى حتى نهاية المنظر . وتختم المسرحية بمقطوعتين غنائيتين جماليتين من سلمى وصابر ، بينما مهران فى الرمق الأخير يردد كل مايقال

صابر : سننطلق

سنخوض معركة المصير بلا دروع أو خوذ ضد اللصوص
الدارعين
نحن الذين يموت أفضلنا ليحيا الأخرون بلا دموع
نحن الذين صدورهم كظهورهم مكشوفة للطاعنين
لم ينعكس وهج على جبهاتنا وعروقنا من هذا يؤججها لهيب
الشوق للمستقبل وسننطلق .

(ص ٢٣٩)

لايتغير هذا الحس الغنائى فى مسرحية « وطنى عكا » فهى تمتلىء بالشعر الحماسى لطبيعة الموضوع ، ويشتعل الشعر الغنائى فيها بحرارة الإحساس بالثورة والألم مما حدث ومما يحدث لأبناء فلسطين المحتلة ، فحازم يقدم تبريرا للهزيمة بغنائية خطابية : نحن انهزمنا قبل يونيو يابنى .. قد انهزمنا
منذ حين
نحن انهزمنا منذ كبلت السواعد
والعدو يكاد يغرس مالديه من البواتر فى الصدور
نحن انهزمنا منذ واجهنا الخصوم بصدرنا
والشوك يعمل فى الظهور
فلنعتبر من كل ذلك حين نضرب من جديد
فالنصر فى التحرير غار لايصغره العبيد
لن يصنع الحرية الكبرى سوى الأحرار وحدهم بحق ..
المرء يأخذ ما استحق(٧)

وفى مسرحية « الحسين ثائرا » يبرز هذا الغناء واضحا ، فالصراع بين الخير والشر والحقيقة التى تضيع تجسد

أحاسيس الحسين لتعبر عن أزمة الامام الصالح ، الذى يحارب حاكما ظالما يفرض سلطانه بسيفه وذهبه ، ويطالبه واحد من أقرب المخلصين له بأن ينحنى للإعصار ويصنع ماشاء بعد ذلك ، إن عليه أن ينجو بنفسه أولا ، أى يبايع يزيد فى مواجهة تهديد معاوية ، ثم ينقض البيعة بعد ذلك ، إلا أن الحسين يرفض فيرد متغنيا بالفضيلة وبالمثل الأعلى الذى يمثله :

آه ما أهون دنياكم على طفل الحقيقة
هكذا قد أصبح الخير طريدا يتوارى فى الخرق
وغدا الحق شريدا
يدربه البغى من أفق لأفق . (ص ٦٣)

. . . . . .

وتصل القصيدة إلى واحد وخمسين سطرا ، وهى ليست القصيدة الوحيدة الطويلة فى المسرحية ، وأنما تتعدد القصائد الطويلة فيها ، وفى مسرحية « الحسين شهيدا » . فالحدث الغنائى ممتد فى المسرحيتين وتنتهى المسرحية بغنائية يلقيها الحسين حزينا منفجرا ، بدايتها :

ماعاد فى هذا الزمان سوى رجال كالمسوخ الشائهات وينهيها بقوله فى عزم : سيروا على اسم الله لاتهنوا فنحن بنو أبيها سيروا بنا نستخلص الانسان من عار العذاب (ص ١٥٧ ـ ١٥٨)

لتبدأ بعد ذلك مسرحية « الحسين شهيدا » تتمة للمسرحية

الأولى فى بادية بجنوب العراق على مقربة من كربلاء والمعركة على الأبواب فقد بدا للحسين ورجاله أنهم اقتربوا من الكوفة ، فإذا برايات الأعداء تقدم نحوهم ، ويأخذ الحوار الغنائى بينه وبين الحر الرياحى المكلف بالقبض عليه . وتبرز شخصية الحسين النبيلة وهو يقدم الماء للأعداء . وتتطور الأحداث ليحاصر الحسين . ووسط الأحزان يزداد رونق الغناء وصفاؤه :

زينب : قد نشأنا يا أخى فى الحزن .. فالحزن كتاب العمر كله

الحسين : إنما الحزن طويل وثقيل ووبيل

سكينة : أنا لا أعرف والله لماذا كلما حلت بنا الأحزان زاد الله أفراح أمية .

الحسين : حكمة لله دقت يابنية

زينب : كان جدى هو أيضا مبتلى بالحزن حتى عندما ينصره الله بإحدى الغزوات لم يكن يشرب كأس النصر إلا مترعا بالدمعات يوم بدر يوم تلك الفرحة الكبرى ابتلاه الله فى إحدى بناته

سكينة : إننا بيت جزين يا أبى فلماذا كتب الحزن على بيت النبوة[1]!؟

وكما ختمت مسرحية الحسين ثائرا بقصيدة غنائية ختمت أيضا مسرحية « الحسين شهيدا » بقصيدة غنائية من ثلاثة وثلاثين سطرا تحمل نبوءة بالخزى والخسران الذى ينتظر

المستقبل ويدعو فيه للنضال المستمر من أجل الحق :
فلتذكرونى لابسفككم دماء الآخرين
بل فاذكرونى بانتشال الحق من ظفر الضلال (ص ١٥)

ولاتخرج مسرحية « صلاح الدين : النسر الأحمر » فى جزئها الأول « النسر والغربان » وجزئها الثانى « النسر وقلب الأسد » عن بقية المسرحيات ، فقد اعتمدت بشكل أساسى فى بنيتها على القصائد والمقطوعات الغنائية - ولقد بدأ الجزء الأول بموقف مسرحى مثل الحوار فيه حركة تدفع الحدث للأمام ، حتى ظهرت كوكب لاعبة خيال الظل الشخصية العاطفية صاحبة الموقف ومحمود وصلاح الدين فأخذوا يعكسون الحس الغنائى فى المسرحية . وتوجه كوكب حديثها لعليش ممثل السلطة الذى بدأت تصارعه ويصارعها منذ البداية وقد شتمها فترد عليه :

أعرفت الأغنية المشجية إذا احتضرت فى صوتك بغتة
ماذا تعرف عنا أنت ؟!
أعرفت الذعر يزلزل أعماق الانسان فيخشى النأمة واللفتة ؟
أعرفت القهر يحطم أنبل ما فى النفس ؟
أعرفت الحلم بأن تسبح فوق الأفاق.
وأن يجتنى سعادات لم تعرف بعد
فتقعدنا أثقال الأمس ؟![٨]

وينتهى الجزء الأول من المسرحية نهاية غنائية من صلاح الدين يتحدث فيها عن العدل « فأين العدل المطلق ؟

ويناقشه محمود ليختم الحوار بكلمة صلاح الدين :

لتليق الدنيا بالإنسان .. بأن يحيا فيها الإنسان (ص ١٤٧)

ويستمر الجزء الثانى من « النسر وقلب الأسد » فى نفس الإيقاع الغنائى وحتى غنائية الخاتمة لاتتغير بشكلها الحماسى وحسها الغنائى . فمحمود يحادث كوكب حديثا غنائيا طويلا يوجهان فيه النصح لصلاح الدين :

كوكب : أقم البناء على دعامات الإخاء .. وشده بالحزم يستقم البناء .

محمود : كيلا تضيع دماؤنا .. نحن الذين نصوغ من دمنا الشروق وروعة الزمن السعيد

نحن الذين تهب من دمنا على دنياكم روح الكفاح

وبذاك تصنع من دمى وأنا الشهيد .. منارة الفجر الجديد

كوكب : وبذاك تصنع من دم الشهداء فى ظلمات الليل بارقة الصباح (ص ٢٦٠ - ٢٦١)

ويمكن أن نؤكد فى الحديث عن الغنائية فى مسرحيات عبدالرحمن الشرقاوى أنها لم تعد صادرة عن مواقف غنائية أو شخصيات غنائية فقط ، وإنما أصبحت ملمحا عاما لحوار الشخصيات حتى إن كل مسرحية من هذه المسرحيات التى ذكرنا يمكن أن يستخرج منها ديوان غنائى كامل فى موضوع واحد وإن تغيرت عناوين القصائد والمقطوعات ، وإذا أخذنا ، على سبيل المثال ، مسرحية « جميلة بوحريد » فلو جمعت

القصائد والمقطوعات التى قيلت على لسان جميلة وجاسم لكونت ديوانا كاملا عن حرب تحرير الجزائر ، وهكذا يمكن أن يقال عن كل مسرحية من هذه المسرحيات . ومهما يكن الرأى فى الشعر الغنائى الذى حقنت به المسرحيات ، فإنها ساهمت مساهمة فعالة فى ضعف الحركة المسرحية ضعفا شديدا حتى إنى لأشعر أنها لاتصلح للتمثيل بقدر ماتصلح للقراءة . وأى محاولة ناجحة لتقديمها على المسرح تتطلب شيئين :

الأول : أن تعد إعدادا جديدا بأن تحذف الكثير من القصائد والمقطوعات الغنائية لتسمح للنص بالحركة على المسرح بديلا عن ذلك البطء الذى أوقعتها فيه النصوص الغنائية .

والثانى : أن يكون الممثل المؤدى للشخصيات موهوبا ومقتدرا على إنشاد الشعر بحيث يمتع النظارة بقدرته حتى لايصيبهم بالملل .

وربما يؤدى ذلك لها بعض النجاح ولاسيما أن هذه الغنائيات قد زادت حتى على ماصنع شوقى فى مسرحه .

وإذا كانت الغنائية قد مثلت عنصرا هاما من عناصر المسرح الشعرى عند باكثير وعبدالرحمن الشرقاوى فان السرد يمثل العنصر الثانى والهام فى مسرحهما .

- ب -

لقد لعب السرد دورا هاما فى مسرحية باكثير « إخناتون »

إذا لم تقدم جميع الأحداث على خشبة المسرح . وربما كان ذلك لصعوبة تقديمها على خشبة المسرح وسهولة تقديم الحدث سردا .

لقد بدأ ذلك فى مقدمة المسرحية التى تشمل المنظر الأول وكان المنظر يتكون من قبو داخل معبد آمون بطيبة حيث يعقد جماعة من كهنة آمون مجلسا سريا يناقشون فيه أمورهم ويظهر جابى ، واحد من الكهنة يتحدث عن إخناتون والخوف منه :

إن فى قصر فرعون هذا القصر الجميل
حية رقطاء نمتها برارى الشام (ص ٢)

ويعود جابى ليخبرهم بما يحدث فى القصر وبالخوف من أن يقضى عليهم هذا الأمير .

وفى الفصل الأول ، وهو المنظر الثانى ، يتم حوار بين الأمير إخناتون ووالدته تى يتحادثان فيهما عن وفاة زوجة إخناتون وحزنه عليها .

ويتكرر السرد فى هذا الفصل عن هذا الموضوع . تسرد المربية ماحدث لنفرتيتى عندما حاولوا تغيير صورتها لتنطبق على صورة زوجة إخناتون المتوفاة .

وفى الفصل الثانى ، وهو المنظر الثالث تبدى الملكة تى أحزانها لبعد ابنها عنها ، فتخبر عما يحدث بين ابنها إخناتون وبين زوجته وقوة تأثيرها عليه . وفى الفصل الثالث ، وهو

المنظر الرابع ، تسرد تى أخبار مرض إخناتون وموقف الأعداء منه وحالته النفسية التي يعيشها في لحظاته الأخيرة .

.....

وإذا كان السرد قد أخذ مكانا كبيرا فى مسرحية « إخناتون » فإن مسرحيات الشرقاوى أيضا لم تستطع أن تتخلص من السرد ، اعتمدت عليه فى بنيتها غير أنه حدث تغير فى طريقة السرد ، إذ اختلط بالغناء فلم تترك المسرحية الحدث يروى دون أن يطعم بالانفعالات والعواطف ، وأصبح السرد بذلك مغلفا بالغناء أو غلفت بعض قصائد الغناء بالسرد . باستثناء مسرحية « عرابى » التى اعتمدت عليه اعتمادا أساسيا فى بنيتها . وقد أدت الجوقة السرد لتبنى عليه لوحات مسرحية فيبدأ المنظر الأول بقائد المجموعة يتحدث عن المعاناة التى مزقت الأمة وجعلتها أمما شتى ، فلم يعد الواحد لصيقا بأخيه ، وإنما أصبح خصما لدودا له ، حتى ظهر عرابى .

وتروى المجموعة عن عرابى وتجمع الناس حوله ، ثم يتم السرد فى حوار متبادل بين المجموعة كاشفا عما حدث فقد بايعه جميع الشعب حتى الملاك المستغلون وبسطت الثورة أيديها لهم وهى معيدة لهم الحق والعدل ، وكان ذلك سبب حربه . والمجموعة تلعب دور الراوى فى سردها للحدث :

المجموعة : ولهذا حاربوه .

ثم قالوا عنه مصاص دماء .

القائدة : هكذا ما أيدوه أول الثورة إلا .
ليفيدوا منه فى بعض صراعات المصالح

القائد : أدركوا أن انتصار الشعب يعنى أنهم لن يحكموه

القائد : فإذا هم يتصافون لكى يبقى لهم ما اغتصبوه .
(ص ١١)

ويستمر دور الجوقة كلما ظهرت فى سرد الأحداث لتبدأ عند نهاية السرد لوحة من حياة عرابى قبل أن تبدأ الثورة . وقد أراد الحزب الوطنى أن يكون الأمر شورى فأنشىء مجلس الشورى ثم انفض .

المجموعة : وكان على خديوى مصر أن يختار بين الناب
والمخلب فأما حزبنا الوطنى وهو يريدها
شورى

قائد المجموعة : وأما بطش أصحاب رءوس المال من تجار
أوربا

المجموعة : فأنشأ مجلس الشورى
ولما هم أن ينظر فى بعض شئون المال فضوا
مجلس الشورى فلم ينفض بل أوشك أن
ينقض (ص ٦٧)

وتمضى الجوقة فى سرد الأحداث دون أن يتغير وضعها ، وحتى حين تدخل الجوقة فى لوحة الأحداث فهى تدخل لتسرد

الوقائع . ولايعنى ذلك أن الجوقة انفردت بعملية السرد ، فإن بعض شخصيات اللوحات المسرحية كانت تقوم أيضا بسرد بعض الوقائع فالمسرحية كلها محاولة لتقديم حياة عرابى من خلال حوار بين الشخصيات كان للسرد دور هام فى تكوينها ، ولايصعب تتبع الحوار السردى فى هذه المسرحية أو فى غيرها من المسرحيات فهى سمة عامة للمسرح العربى مرتبطة بفنون الفرجة الشعبية ، لم يستطع الشرقاوى أن يتخلص منها . وإذا كان الشرقاوى ومعه باكثير قد وقعا فى مصيدة السرد فإن مسرحهما أيضا لم يتخل عن العنصر الهام من عناصر الفرجة الشعبية وهى الحكاية .

- جـ -

والحكاية تمثل العنصر الثالث من عناصر الفرجة الشعبية التى تأثر بها المسرح الشعرى . ولم تستطع مسرحية « إخناتون » أن تخرج عنها . فالمسرحية تحكى قصة إخناتون منذ طفولته حتى وفاته فهى أقرب إلى أن تكون سيرة إخناتون .

لقد قسمت إلى خمسة أقسام ، وأعطى النص لكل قسم منها عنوانا ، وأخذت المقدمة عنوان « المؤامرة » وقدمته تمهيدا لموقف الكهان من الطفل إخناتون وخوفهم منه ومن أمه فهم يتصورونها حية رقطاء تسعى لتقليص نفوذهم .

سادى : .....

أتسمى ملكة مصر الجميلة أفعى ؟

جابى : هى شر الأفاعى وأخطرها سما (ص ٥ ، ٦)

ويدخل الكهان فى حديث مفصل عن الملكة الشامية والملك أمنوفيس . ويأخذ الفصل الأول عنوان « البعث » ويقدم فيه أحزان إخناتون ويحكى عن زوجته التى كان يحبها وحزنه على وفاتها ثم محاولة الأم أن تستبدل بها فتاة أخرى توهمه أن الإله أعاد إليها الحياة ، ويختم الفصل بطقوس البعث وتصدح الموسيقى بلحن الصلاة وتسطع المجامر بالبخور بينما يرتل الكاهن على نغمات الموسيقى صلواته وتسبيحاته .

سبحوا اسم آتون   مجدوا ذكره
أيها الصالحون   رددوا شكره (ص ٥٥)

وبعد أن ينتهى من صلواته يتقدم إلى الجثمان المسجى الذى هو فى الحقيقة ليس جثمانا ، وإنما هو نفرتيتى بعينها فيناديها الأمير فترد عليه فيتقدم نحوها وتستقبله فاتحة ذراعيها :

الأمير : (يتقدم إليها) تادو روحى

نفرتيتى : (تفتح ذراعيها تستقبله) زوجى أميرى :

ويبدأ الفصل الثانى وهو بعنوان « الإيمان » ـ فى مخدع نفرتيتى ويظهر إخناتون على مقعد صغير بجنب السرير ينظر تارة إلى نفرتيتى وتارة إلى السماء الصافية المرصعة بالنجوم من نافذة مفتوحة أمامه تطل على الحديقة والشموع مضاءة فى أركان الغرفة فالوقت وقت السحر ، وهو يناجى إلهه .

ويبدو من هذه المناجاة أن إخناتون قد استقر إيمانه بإلهه آتون ، وهو يسبح لإلهه ويمدحه ويثنى عليه أن منحه الحبيب وأعاد إليه نور اليقين ، ويعد إلهه بأنه سيحطم أصنام الدنيا . لقد منحه الحب والقوة ليواجه العالم .

هذا الصنم الغافى : هل يعلم أنى
سأحطم أصنام الدنيا بيديه الناعمتين
وستشرق من وجهه أنوارك فى العالمين
ربى لاتسخط علىّ إذا أسلمت فؤادى إليه
ما أعبده يارب ولكن أعبدو وجهك فيه
عادنى اطمئنانى إليك من اطمئنانى إليه
وهدانى إلى الايمان بحسنك إيمانى بجماله
كيف أثنى عليك إلهى بأى لسان (ص ٦٢)

وتأخذ التفصيلات القصصية فى حياة الفرعون ، فهو لاينام الليل بل يأخذ فى التهجد ثم يقترب من نفرتيتى فيقبلها ، وتقوم فيعانقها . ثم تدخل الملكة تى التى تكشف أحزانها لحب أخناتون زوجته ويتبين من حديثها أن زوجها أمنوفيس مات ، وأنها وحيدة تحاول أن تسترد ابنها من زوجته ، وتحاورها الوصيفة تى فى أحاسيسها . ويظهر بعد ذلك أن نفرتيتى حامل فى طفلها الأول . وينتهى الفصل بصيحة من الفرعون وهو فى سريره . فقد رأى رؤيا تظل مستمرة فى صحوه فهو ينظر إلى عينيها فيرى بقية الرؤيا . وتكون هذه الرؤيا نبوءة لمصر .

وينتقل الفصل الثالث والأخير إلى مدينة الأفق . وتتضح فيه المشكلات التى أصابت إخناتون من جراء عقيدته . فقد دفعته زوجته لانشاء مدينة جديدة هربا من أمه لتبدأ بداية جديدة فى علاقتها بزوجها وهى تقف بجانبه بقوة فى دعوته الجديدة . وتبرز التفصيلات الخاصة بمشاكل الفرعون والدين الجديد . فقد فقدت ممالك مصر فى سوريا ، وبدأ الحيثيون والأشوريون يهاجمونها . وظهرت مؤامرات الكهان وأصبح الأمر فوضى . وأخذ كثير من رجالات إخناتون يهربون منه لينضموا الى الكّهان ، حتى الجند تركوه ولم يبق معه سوى زوجته وقائده المخلص حور محب .

والفصل الخامس يعنون « بالاحتضار » ويرى فيه إخناتون فى غرفته فى قصره وعلى سرير مرضه ، ويظهر فى الفصل نفرتيتى وتاى وسمنقارا زوج ابنته الذى يشعر بأنه أخطأ فى تزويجها له كما يظهر آبى من رجالاته المخلصين وقائده حور محب . لقد اشتركت الأحداث حوله والعلة فى إنهاكه ويبدأ فى الشك فيما آمن به ، فهو لم يحقق شيئا ، لينتهى الفصل بعودة الإيمان له ، ولكنه يتغير فلابد أن يصحب الإيمان سيف يدافع عنه . ويموت الفرعون بعد أن تكون المسرحية قد قصت كل مايخصه ويخص حياته وعالمه . ومع أن المسرحية تعبر عن مأساة إخناتون فإنها لم تتكثف لتصبح تراجيديا ، وإنما أصبحت حكاية ممسرحة ، هذا بالإضافة إلى كثير من التزايدات فى وصف العواقب والأحاسيس ، وكذلك القصائد

الطويلة التى دخلت النص فرهلته وكان يمكن أن يستغنى عن بعضها .

ولايمكن إغفال الحكاية فى مسرحيات عبدالرحمن الشرقاوى ، غير أنه من الواضح أن الحكاية الفرعية التى تحكيها الشخصية قد اختفت إلا فى مسرحية « وطنى عكا » فحازم يحكى لكاتب أوربى قصة الملك الذى ضحك ، وفيها يروى بسهولة وسلاسة عن ملك شديد الفطنة كان يطرب من نكت الحكماء ، ويعفو عن قول السفهاء ويوزع كل عطاء بالحكمة ، ومن يعترض عليه يثاب بضعف عطاء المتملق ، لاحظ يوما أن الشعب قد ابتعد عنه وبحث عن السبب ، فعرف أن مكانته قد هانت عند الشعب ، وفكر أن يتملق الشعب فتزوج بنت البستانى ، فلم يعجب ذلك الشعب ، فتزوج بنت الحوذى ، فقالوا رجل متقلب جرب كل الأساليب لترضية الناس فلم يفلح ، فضاق وهاجمه أرق ملكى حتى أوشك أن يتلف ، وقام ليبحث عن سلوى تنقذه من أظفار الخوف فدعا جميع الحكماء والسفهاء ، وأعطى كلا منهم سيفا وأعلن عن مكافأة لمن يبقى منهم حيا ، نصف ملكه ، فقامت المذبحة ورأى الملك رءوس رعاياه تسقط ، واصطدم برأس حكيم مترد ورأس سفيه متمرد ،

فضحك الملك وسرى عنه .

كان حازم يرد بهذه القصة على الكاتب الأوربى وهو يضحك .

وإذا كانت هذه الحكاية قد أقحمت فى النص فإن مسرحيات الشرقاوى جميعا تدخل فى إطار الحكاية .

ولقد تطورت الحكاية فى مسرح عبدالرحمن الشرقاوى إذ اتجهت إلى السيرة ، أى أنها امتدت امتدادا كبيرا . وهذا ما أدى بمسرحياته جميعا إلى أن تتضخم فهى قد أصبحت محاولة لمسرحة سيرة ، ومع أن هذه المسرحيات تنقسم الى قسمين : القسم الأول عصرى ، يتعامل مع الحدث فى العصر الحديث كما فى مسرحية جميلة ، ووطنى عكا ، وعرابى زعيم الفلاحين ، والقسم الثانى يتعامل مع التراث فى شكله التاريخى أو فى روحه مثل مسرحية « الحسين ثائرا » و « الحسين شهيدا » و « صلاح الدين النسر الأحمر » و « الفتى مهران » فإن جميع هذه المسرحيات ذات الحس الحديث أو التراثى تتجه إلى السيرة الشعبية فى بنيتها ، فمسرحية « مأساة جميلة » تحكى سيرة الحرب الجزائرية وبطلها جاسم وجميلة . ومسرحية « وطنى عكا » تحكى سيرة المجاهدين الفلسطينيين فى مواجهة الاستعمار الصهيونى بعد حرب ٥ يونيو سنة ١٩٦٧ وإن كانت تقدم لوحات تسجيلية عن حياة الفلسطينيين فى الأراضى المحتلة ، فهى بذلك تقترب من مسرحية « عرابى زعيم الفلاحين » التى اعتمدت على البطل وتقديم سيرة حياته النضالية . أما المسرحيات التى اتصلت بالتراث فقد اتصلت اتصالا وثيقا بالسيرة ، فالحسين ثائرا والحسين شهيدا هما امتداد لسيرة بطل واحد هو الحسين ، ومسرحية صلاح الدين النسر الأحمر التى

تتكون من جزئين هما النسر والغربان والنسر وقلب الأسد هى سيرة البطل صلاح الدين ، أما الفتى مهران فهى سيرة استمدت روح البطولة من بطل السيرة الشعبى ، فهى تحكى سيرة البطل مستمدة الجو والحركة من بطل السيرة الشعبية ، مسرحياته جميعا تتحدث عن بطل تقوم الجماعة به ، ولا حياة بدونه ، والجماعة نفسها تعرف ذلك وتحرص عليه ، ولافرق فى ذلك بين المسرحيات المستمدة من التراث أو من المسرحيات المستمدة من الواقع الحديث .

وتقدم مسرحية الفتى مهران صورة مجسدة عن البطل بشكل واضح ، فالفتى مهران قائد الجماعة وبطلها ، تتغنى بشعره وتأتمر بأمره ، فهاشم الذى ذهب إلى السند للحرب مع السلطان يظهر لزوجته وكأنها تحلم ليقول لها إنه لن يعود ، وإن عليها أن تملأ الدنيا غناء بأناشيد زعيمه . وهو فى هذه الأشعار يحيا . (ص ٨٠) ولايقعد البطل مهران شىء عن أن يؤدى دوره البطولى للجماعة ، حتى والسل يأكل صدره ، فهو يشعر أنه حين يشهر سيفه فى صراع الحق والباطل ، فإن فى الأصلاب منه ألف جن ، إن شيئا لايقعده حتى لو بصق دماء (ص ١٥٥) ويقف منه حاسده وعدوه موقف الرفض ، ومع ذلك فهو يعرف رأى الجماعة فيه . فهى تراه فوق العيوب والذنوب لايخطىء أبدا ، إنه الشىء الضرورى لهم وماعداه فضل ونفاية (ص ١٥١) . وحين يتهم مهران فى سلمى زوجة صديقه وتلميذه هاشم يرد أسامة على التهم بأن مهران معصوم ، فهو الذى يحمل فى أعماقه أزهى تقاليد الفتوة

(ص ٣٣) ويرفض الفلاحون أن يقتنعوا بأنه سقط فهم يصرخون كل شيء ساقط إن كان مهران سقط . (ص ١٧٥) فللبطل تاريخه مع الجماعة ، فله فضل عليهم ، لقد غامر بحياته حتى الموت ، وكم كابد حتى يأتى بالقمح فى وقت لم يكن لديهم فيه كيل شعير ، وحين يبلغ الفلاح صابرا التهمة التى ألصقت بمهران يتحدث بتأكيد « إن الفتى مهران معصوم فمن ذا شوهه » ص ٢٠٥ .

ولقد أخذت مسرحية الفتى مهران تمسرح تاريخ بطل فى مواجهة أعدائه ، وتنقل تفصيلات حياته وحياة المحيطين به بدقة تجعل المسرحية تفقد التركيز . فالنص لم يتخذ لحظة من لحظات البطل ليبنى عليها بناءه المسرحى ، وإنما اتخذ حياة البطل كلها موضوعا له .

وإذا كانت شخصية مهران خارجة من ذهن عبدالرحمن الشرقاوى ليبنى عليها مسرحية تقدم حياة البطل المخلّص ، فإنه في مسرحيتى الحسين ثائرا والحسين شهيدا استمد شخصية تاريخية من تراث الجماعة ، وحياتية من رؤية الجماعة لها ، فهى تمثل بالنسبة للجماعة واقعا يتغنون به ، وكثيرا ماتتحول هذه الشخصية إلى العقيدة المعيشة ، فبطولة الحسين جزء من إيمان كثير من الجماعة العربية ، فهو رجل المبادىء الذى ضرب المثل الأعلى للدفاع عنها حتى الشهادة فتصبح مبايعة البطل تقربا إلى الله وتكفيرا عن الذنوب :

سعيد :..... فقد أقسم الناس ألا يصلوا بغير الحسين .

ابن جعفر : بغير الحسين ولكنكم قد خذلتم أخاه

سعيد (مقاطعا) : فنحن نكفر عن ذنبنا ونندم على كل ماكان منا

ونحن نبايعة توبة إلى الله .. فالله فى التائبين

(ثار الله ص ٧٤)

لقد وضحت المسرحية الموقف الدينى لأنصار الحسين منه كبطل مرتبط بعقيدتهم مؤد لخلاصهم .

فهو الامام الذى لايخفى على الناس النصح ولايكذبهم « إن أولى الناس بإمام الحق أن يخلص فى النصح لصحبه . هكذا يتبعه الناس على نور اليقين » « الحسين شهيدا » (ص ١٤) حتى قتلة الحسين كانوا يعرفون أنه البطل وأنه على حق وأنهم على باطل فالعريف يخاف أن ينظر إلى عينيه وهو يموت ، وحين يسأله عمر بن سعد أمير جيش الكوفة أن يأتى برأسه له ماشاء من المال يرد عليه بقوله « ما انتفاعى بعد هذا بكنوز العالمين ؟! » (ص ١١١) . ويذكر العريف « أن فى عينيه نورا هائلا يصعق من ينظر له » فيرد عليه زيد يؤكد ذلك : « نظرات فاض منها من جلال الله .. مايجفل منه عارفوه .. نظرات كشعاع الحق » .

يتحول الحسين وهو ملقى على الأرض جريحا ينزف فى الرمق الأخير إلى قوة أكبر من قوة أعدائه ، فالقائد نفسه خائف وجل ممزق يشعر بالألم وبالندم لما صنع .

عمر : (منهارا فجأة) ياللشقاء فما احتيالى حين يأمرنى يزيد

هوذا كتاب منه يأمرنى بقتل بنى على أجمعين ..

ياللحسين .. ويا لآلامى ! .. ووا ندمى العظيم

إنى أمرت بأن أعود لهم به أو لا أعود . (ص ١١٢)

ولاتتوقف المسرحية عن تقديم التفصيلات الخاصة بالحسين وبالصراع بينه وبين بنى أمية حتى بعد وفاته .

فإن خيال الحسين يظهر ليزيد فى نفس البرية التى استشهد فيها الحسين ليعلن له : « إن مثلى لايموت .. رب ماض .. لايفوت » (ص ١٤٦) فالبطل باق مستمر لاينتهى .

ومن هنا لم يتوقف الشرقاوى عن تقديم صورة البطل ، فانتقل إلى شخصية صلاح الدين لتكون موضوعا لمسرحيتين من مسرحياته « النسر والغربان » و « النسر وقلب الأسد » وتتحدث عنه كوكب لاعبة خيال الظل وبنت من بنات الشعب بأنه محارب يخوض حرب التحرير الكبرى يعيش على صهوات الخيل صباح مساء (ص ٩٧) . وتذكر فى موقف آخر صلاح الدين فى حديثها لمحمود بأنه السلطان المرتجى الذى مضى ليطهر أرض البلاد من الغاصبين ، والمسرحية تستخدم تفصيلات عن حياة صلاح الدين وحياة الجماعة مغيرة فى الموقف الواضح من البطولة فى مسرحيتى الحسين ثائرا والحسين شهيدا للحديث عن أزمة البطل والجماعة فى مواجهة الأعداء .

ولاتتغير صورة البطل فى المسرحيات المستمدة من الواقع الحديث ، فهو حياة الجماعة أيضا ، ولا حياة لها بدونه . أى أن المسرحية التى تعبر عن قناع يلبسه الماضى ليعكس الحاضر لاتختلف صورتها عن المسرحية التى تسقط قناع الماضى لتقدمه حيا للجمهور . ففى مسرحية « جميلة » يظهر البطل جاسر محركا للحدث وللثورة . والاستعمار يهتم كثيرا به ، فيعلن عن مكافأة كبيرة لمن يسلمه لهم . وتدخل المسرحية فى تفصيلات عديدة عن بطولته ومواجهته للاستعمار وحين قبضوا عليه فى نهاية المسرحية ، وهو يحاول إنقاذ جميلة من السجن تقول له بأسى (ياليتهم قبضوا على كل المدينة ماعداك .. أيكون ذاك ؟! أنعيش فى الكابوس) (ص ٢٦٤) وهى بذلك ترى أن البطل هو المنقذ وأن القبض عليه قد يجعل الجزائر تعيش كابوسا ليس من السهل الصحوة منه ، وتؤكد ذلك فى أنهم دفعوا ثمنا باهظا حتى يبقى حرا يقاوم المستعمرين :

جميلة : إنا دفعنا فوق مايتخيل العقل المحدد من ثمن لتظل أنت .. إنا احتملنا فوق مايتخيل الانسان من ألم لتبقى أنت ... أنت !

لقد كانت تشعر بالأمان وهو حر طليق ، ففى حريته حلمها بأن تتحرر وبأن يقبل فى الركاب منقذا لها وحين تراه أسيرا تتأسف فقد ضاع الأمل فى حريتها : « وإذن فقد حكموا علىَّ الآن بالاعدام حقا » ص ٢٦٣ . وتبكى فى انهيار لضياع الحلم .

وإذا كان جاسر البطل المنقذ فالجماهير فى مصر ترى عرابى فى مسرحية « عرابى زعيم الفلاحين » البطل الموحد لهم ، الذى لاقائد غيره والذى أصبح به الشعب واحدا ومتحدا :

المجموعة : فاجتمعنا خلفه وعدونا واحدا
لم نشعر بالغربة فى أرض الوطن
وتحدينا به غدر الزمن
وإذا بالكل فى الواحد .. حلم السلف الأول قد صار حقيقة
فدعاه الناس فى كل قراهم واحدا
إنه الواحد لاقائد غيره
فجميع الشعب قد أصبح فى شخص عرابى واحدا .. واحدا متحدا . (ص ٦)

وتأخذ المسرحية فى تقديم تفصيلات خاصة بعرابى لتثبت له البطولة . ولم تخرج مسرحية « وطنى عكا » عن هذا إلا أنها لم تقف عند الواحد ، وإنما وقفت مع البطل جماعة ، ماجد ومقبل وحازم ورشيد . وهى تدخل فى تفصيلات طويلة توضح شكل السيرة أكثر مما توضح شكل التركيز المسرحى . وأنا هنا لا أستخدم كلمة الملحمى ، فالسيرة شىء والملحمة شىء آخر كما أن هذا المسرح لايرتبط بأى صورة من صوره بالمسرح الملحمى البريختى . إن هذا المسرح مسرح مصرى ارتبط بتراث الجماعة وواقعها . وحتى النهايات كانت

نهايات لبطل من أبطال السير . جاسم يقبض عليه . ولكن الأمل فى الحرية لايموت ومازال بطلا وهو فى أسره ، وهو يغنى مع جميلة فى النهاية بالسلام للانسان فى كل مكان . وتنتهى « وطنى عكا » بالانفجار الذى يقتل الأعداء وبالفرحة فى تحقيق العدل والأمل أن يتحرك ضمير العالم وليكن الصبر الطريق حتى ينهزم الخصم .

أم رشيد : اضرب صرح الظلم الجاثم

أبو حمدان : بدد هذا الليل الداجى .. اضرب .. اضرب

ليلى : ارفع رأسك باسم العدل .. اضرب .. اضرب

ام رشيد : قم واضرب ليتحرك معك ضمير العالم .. اضرب .. اضرب

أبوحمدان : فلنتخذ الأسوة من عنترة العبسى اكتم ألمك واصبر حتى يصرخ خصمك .. واضرب .. اضرب .

فالبطولة مستمرة لاتتوقف . وعرابى فى نهاية مسرحية « عرابى زعيم الفلاحين » يعود وحيدا من النفى يواجهه الأصدقاء والأعداء ويظل صامدا ، فهو يعرف أن التاريخ سيقول عنه كلمته ، فهو بطل واثق من أن الغد معه ، وقائد الجوقة يتحدث عنه منصفا إياه :

أيها الفتية ماضيعنا
إنه قد ضاع فى سوق البغايا واللصوص
هو من لم يتعامل قط إلا بالأمانة ،

غاله فى يوم نحس مستمر
غائل الختل وشيطان الخيانة (ص ٢٢٧)

وفى مسرحية « الفتى مهران » تنتهى سيرته بطعنة من الظهر ، ولكن القتل لايعنى النهاية فهو مازال بطلا يعلن أنه لم يمت ، وأنه مازال كما كان ، ويطلب من رجاله أن يذهبوا لتحرير الرجال من السجون وتأمين الحدود ضد قطعان التتار . وأن الزمان الحلو سيأتى إنه يبصره عبر الأفق والغد الوردى قادما يختال فى سرى الشفق وتعلن سلمى أنها ستغنى أغنياته فالأمل مازال حيا لم يغب بطعنة فى الظهر .

والبطل لم يمت فى « الحسين شهيدا » فهو مازال يظهر للطغاة يخوفهم فخيال الحسين يظهر ليعذب قائليه وكما عطش الحسين يزيد فى البرية وينادى يامن لظامىء كأسا بعرشه ! وتمتد الثورة فى الرجال ولتصبح ذكرى ثأر الحسين ثورة ممتدة .

وتنتهى مسرحية صلاح الدين فى جزئها الاول « النسر والغربان » بالأمل فى أن يشيع الحب فى الدنيا لتليق بالإنسان ، فهذا حلم البطل المخلص ، وينتهى الجزء الثانى بقرار صلاح الدين أن يعود للبلد الأمين لكى يصون طهارته حيث الحياة وكل مافيها سيصلح بعد حين .

لقد كان البطل السيرى هو الشخصية الأساسية التى صنعت الأحداث فى مسرح عبدالرحمن الشرقاوى ومسرحية إخناتون لباكثير. وهذا ما أدى إلى أن تصبح هذه المسرحيات مسرحة لسير ، ولم تستطع أن تقف عند حدود

المأساة لتصنع تراجيديا . لقد تشكلت من خلال فنون الفرجة الشعبية وارتبطت بها ، فلم تستطع أن تخرج بعيدا عنها ، حتى ونحن نعلم أن باكثير دارس للمسرح الغربى والشرقاوى يعرفه كذلك ويذكر فى مسرحه أسماء أبطال شيكسبير وجملا من مسرحياته ، إلا أن الاطار التراثى للفرجة حكم القدرة على كتابة المسرح وشكلها بشكل مغاير للشكل الغربى بما يمكن أن يصبح معه هذا المسرح صورة لمسرح معبر عن واقع الأمة التى قدم لها هذا المسرح . وكان أهم عنصر من عناصر التأثير عليه هى السيرة الشعبية التى جعلته يرتبط بمسرحة السيرة واستخدام شخصية البطل كما قدمتها السير الشعبية وإن أضيف إليها من الواقع الكثير ، فلقد كانت هناك وظيفة محددة تدفع للكتابة وللتغيير فى حركة البطل ، لذا فمن الضرورى دراسة هذه الوظيفة لأنها ساهمت فى تشكيل بنية النص المسرحى بالصورة التى رأيناها .



الوظيفة

لقد تغيرت الوظيفة تماما عند باكثير والشرقاوى عما كانت عليه عند شوقى وعزيز أباظة . فلم تعد الوظيفة الأخلاقية هى الرسالة التي يضمنها الشاعر المسرحى عمله ، وإنما اتسعت الحلقة لتدخل دائرة الأيديولوجيا . وإن اختلف موقف الشاعرين منها .

فمسرحية إخناتون لعلى أحمد باكثير تتناول الدين كقضية ايديولوجية وليس كقضية أخلاقية . فهو فى جميع مسرحياته يتغيا الحس الاسلامى ويدعو له . وفى هذه المسرحية تتسع رؤيته للإسلام فلا يتوقف عند الموقف الاسلامى الأخلاقى له ، وإنما يتعداه إلى الرؤية الأيديولوجية . فإخناتون يدعو لدين جديد يقوم على الحب يحلم فيه إخناتون بيوم يسود فيه السلام بين الناس ، فلا يبغى المصرى على السورى ولايزهى المصرى على النوبى ، وتلغى الحرب الزبون ويصبح الناس جميعا وهم إخوة آمنون (ص ١٢٦) ، وهو يرفض رأى قائده حور محب فى أن يستخدم السيف فى الخارجين على ملكه ، فقد كان رأيه أن يذهب ليؤدب الطغاة فى سوريا ويمنع عنها الحيثيين ، ثم يرسل بعدها الرسل ليبثوا تعاليم إخناتون ليدخل الناس في دين الله أفوجا ، فيرفض إخناتون ذلك إذ لا إكراه فى الدين ، وليكن نشر الدين بالحجة والبرهان .

اخناتون : ليس فى دين الرب إكراه ياحور محب

حور محب : بالحجة والبرهان

اخناتون : أجل بالحجة والبرهان . (ص ١٣٠)

يؤمن إخناتون بأن إلهه دعاه إلى السلم والحب حتى يرى الناس بينهم فرعون أخا وسلطانا يعف عن الحرب والبغى والعدوان ويدعو إلى السلم والحب والاحسان (ص ١٣٢) .

وإخناتون يقاوم رجال الدين المدعين الذين يحبسون

الأموال لهم ، فيصادرها ليجعلها للعبادة ، فهى حرام لغير الرب الحق آتون . ويقاوم الكهان ورغباتهم ودعاواهم من أمثال آمون ورع وفتاح وتلك الآلهة الأخرى . إن هى الا أسماء سموها هم وآباؤهم إنه يحلم بتحقيق عصر يكون الناس فيه سواء .

ويقاوم إخناتون فى الداخل والخارج ، فالكهان فى الداخل يؤلبون الناس عليه ، حتى تحدث فوضى فى البلد فلا ضرائب تدفع ولاجند يبقون فى معسكراتهم . وفى الخارج الثورة فى سوريا والأعداء من حيثيين وآشوريين يتحرشون بالمملكة . ولما تكاثر الأعداء أخذ يشك فى إلهه . لقد كان إخناتون يريد العالم أن يكون له كما هو ، وأن يضيف إليه تعاليمه فى الحب والسلام ففشل ونجح قائده . لقد كان إخناتون فى المسرحية يحمل تعاليم لاتصلح لسلام العالم ، وفى الوجه المقابل كان قائده يؤمن بالسلام المدعم بالقوة .

لقد كان حور محب الممثل للأيديولوجية الاسلامية فى تحقيق السلام القائم على الحماية ، فلا سلام للضعيف فى مواجهة مثالية إخناتون المطلقة التى لاتحمى ضعيفا ولاتنصر صاحب حق . وحين يقنط إخناتون يكون الأمل والخلاص عند حور محب .

فإخناتون يغضب غضبا ذاتيا على إلهه الذى لم يقف معه ويعلن تخليه عن مبادئه وأنه يسل السيف ويأمر بالقتال ، وبأن يذبح كهان أمون ومن ناصرهم ، فهم لم يعودوا فى نظره أعداء

الرب آتون وإنما أعداءه الشخصيين . وحين يحادثه حور محب بأنه فى خدمة مولاه العائش فى الحق ، الناشر دين الحب ودين السلام ، يرد عليه إخناتون بأن لاحب ولاسلام . ولكن حور محب الذى رأى سيده يعطيه الأمر بالقتال يرى أن ذلك « اليوم يوم الحب ويوم السلام » (ص ١٧٣) . والمسرحية وهى تحاول أن تحقق رسالة إسلامية بتقديمها للأيديولوجية الاسلامية ورؤيتها للسلام القائم على الدفاع عنه وحمايته بالقوة لاتتوقف عند ذلك . فهى تتنبأ بحكم الاسلام فى مصر وإن تنبأت أيضا بحكم المسيحية لها . وتجعل من إخناتون ناصرا لدعوة محمد عليه الصلاة والسلام . فهو يرى فى نومه ـ رؤيا تستمر فى يقظته ـ كأن رجلين أحدهما يحمل الفجر والآخر يحمل الشمس فى يمناه وهو يصرخ ياحامل الشمس لاتتركنى امكث عندى أوخذنى معك ، ثم يمسك ذقن نفرتيتى وينظر إلى عينيها فتتسع وتتسع حتى كأن الكون الواسع والزمن اللانهائى داخل عينيها ، فيرى الرجلين بوضوح ومن الصورة التى يصفهما بها يتضح أنهما المسيح عليه السلام ومحمد صلى الله عليه وسلم .

يصف الصورة التى يراها للمسيح وهى صورة مرتبطة بالرؤية المسيحية له : جميل الوجه .. شديد الأدمة تقطر جمته كالخارج من ديماس يحمل فى يمناه الفجر ، وهذه مصر تضىء بنوره ! فيصرخ « اغمرنى يانور .. فض يانور على قلبى » (ص ٩٩) . أما صورة الرسول المسلم فهى أيضا من الصور المعروفة والمرتبطة بالرؤية الاسلامية له . فهو يراه

بهى الطلعة أبيض .. مستقيما بالحمرة أدعج فى عينيه بريق ... واسع المنكبين قوى الذراعين يحمل فى يمناه الشمس .. وهذى مصر تموج بأنوارها ، وتفيض رويدا رويدا على الكون من أقصاه إلى أقصاه » ويناديه إخناتون يطلب من النور أن يقبل ولايدبر عنه ، فهو يشعر أن هناك فراغا قائما بينهما ، فيطلب من النور أن ينساب فى عروقه ويروى عظامه ويغمره ويدعه يذب فى لهيبه . ويضمحل خيال الرجلين من عينى نفرتيتى ، ويغيب ، وشعور إخناتون فياض بحبهما ، فيشعر أنه وإياها يسعيان فى ذات الرب الواحد الأحد ويختم اللحظة بختام الفصل الثانى :

ستضىء بنورهما مصر وافرحى عيشى
يامصـر وفيضى هـدى وضياء على العالمين !؟

وبعد أن تحدث له الأحداث فى الفصلين الثالث والرابع ويفقد إيمانه يتذكر الرؤيا فيستعيدها لتدعم ايمانه بأن السلام والحب لايتحققان إلا بالدفاع عنهما : فالرب قد أنزل صاعقة أحرقت البستان ، وهو يعلم أن الله ينزل الغيث منهلا ليطفىء به النيران ، فالحب والسلام لايكونان دون دفاع عنهما . فلقد فهم الآن لماذا كان أخوه حامل الشمس يحمل سيفا ، إنه الآن يعود إلى حور محب متمنيا لو أنه أصغى إليه أى لو أنه آمن بالسلام القائم على القوة لا الضعف :
الآن فهمت لماذا كان أخى

« حامل الشمس » يحمل فى يسراه سيفا
إن رحمتك العظمى رحمة الجراح الذى
يبتر العضو كى ينقذ الجسم من قرحة ساعية
حكمة غابت عنى فانهار لها صرح أعمالى
(يلتفت الى حور محب)
كم ذكرتنى ياصاح بها .. ليتنى أصغيت إليك (ص ١٧٧ ـ ١٧٨)

....

ولقد تغيرت هذه الأيديولوجية تماما عند عبدالرحمن الشرقاوى ، فهو مشغول بهموم أخرى كان همه الأكبر هو قضية التحرر الوطنى ومقاومة الاستعمار ففى مسرحيته « جميلة » يندد بالاستعمار الفرنسى وقسوته ويمجد الشهادة فى سبيل المعركة ويغنى لمناضليها تقول جميلة :

فى مثل سنى يسقط الآلاف من شهدائنا
وعلى الشفاه من الدم المسفوك رن هتافهم ... تحيا الجزائر (ص ٧٠)

ولقد امتد هذا الحس ليشمل مسرحية « وطنى عكا » فهى أيضا تمثل دعوة للتحرر من الاستعمار الصهيونى . ويعلن مقبل أن « نبات الثورة لايستحصد إن لم يسق دم الشهداء »

ويصبح حلم جاسم فى العودة إلى عكا هى كل مايريد فى هذا الوجود :

إنى أرى راياتنا تخفق فى الأفق البعيد
وهناك يبتسم الشراع وهناك فوق حدائق الزيتون ينتفض الشراع
هنا نحن ياوطنى نعود إليك من تيه الضياع
وطنى هو المستقبل البسام ينهض من جديد
بنضارة الزمن السعيد (ص ١٩١)

وتنتقل مسرحية صلاح الدين إلى الماضى لا لأن الماضى هو الهدف ، ولكن لأنه يصبح قناعا يتمثل فيه الحاضر. فالمسرح يعكس واقع الجماعة . ويتحرك فى دائرة إصلاحها . فليس فى الواقع صلاح الدين ولكن هناك الحلم فى صلاح الدين ، ومن هنا كان مسرح الشرقاوى يتجه إلى البطل والبطل الايجابى الصارخ فى بطولته الذى يقدم التاريخ ولكنه يجعل أرضية التاريخ البطولة الشعبية المجسدة فى سيرة البطل الشعبى . وإذا كان الحاضر قد امتلأ بالهزائم ، فليس معنى ذلك أنها مستمرة وأنه لاخلاص ، فهناك صلاح الدين المخلص الذى يسترد بيت المقدس ، ويعلن أنه لم يخض غمار الحرب إلا كى يطهر الأرض الحزينة من حشود الغاصبين ، ولكى يسعد البلد الأمين وهو فلسطين . ويرد عليه محمود بأن البلد الأمين فى انتظاره حتى ينحى عنه غاشية الهموم ، والثكالى هناك ينتظرون الخلاص فلا شىء فى البلد الأمين سوى التطلع للخلاص » (ص ٢٥٨) ويعد صلاح الدين بالعودة إليه .

والتحرر الوطنى لايتوقف عند حدود فلسطين ، فالأزمة فى مصر متجسدة فى الاستعمار ينصب شراكه لها ، وتعبر مسرحية « عرابى زعيم الفلاحين » عن أزمة الوطن لقد قدمت المسرحية لوحات تعبر عن البطولة كما تعبر عن خيانة الوطن . ومن هنا تحدثت مسرحيات الشرقاوى عن حرية المواطن ، فلايمكن أن يكون هناك تحرر من الاستعمار دون أن تكون هناك حرية المواطن فمسرحية « عرابى » تقدم صورة للفلاحين ، فهم يكدحون ، والصناع يشقون وتنفذ عليهم السخرة إنهم ينتجون الثروة ومع ذلك فهم يجوعون ويعرون . وعرابى يوجه لافندينا سعيد الكلمة لينقذ الفلاح والعامل . فرسول الله قد سن لنا سنة « انقدوا العامل أجره قبل أن يجف عرقه » (ص ١٩) ويقسم سعيد أن يصنع مايرضاه ربه ولكن ذلك لايحدث . وتعبر مسرحية « الفتى مهران » عن معنى الوطن والمواطنة .

« وطن الانسان مايمنحه المسكن والعزة والأمن وها نحن هنا كالغرباء نحن فتيانا وفلاحين لانملك من أرض الوطن .. قيد ذراع .. نحن لانملك من هذا التراب حفنة واحدة » فالعمل لم يعد يكفى لكى يطعم من يعمل فى هذا الزمن بل على الانسان أن يدفع كى يأكل من كرامته وشرفه وكان صلاح الدين قد قرر أن يدرب الجيش ويضم إليه الفلاحين ومن يرغب من العلماء وهنا أخبره محمود بأن المظلوم المسلوب الأمن لايعرف الحرب فإن المواطن لكى يدافع عن وطنه عليه

أن يعطى العزة والعيش الموفور » فعلى الأذرع ألا تتهاوى يأسا من تطبيق العدل وألا ترتعش من الخوف لتحسن أن تمسك بالفأس وتقوى أن تنضى السيف (ص ٥٢) . وهمام يصرخ مستنجدا بالوزير صلاح الدين أن يمنحه العمل فى ظل الشرف وأن يسترد أرضه وأرض آبائه :

أنا لا أطالب إلا أرض ابائى .. أرضى
(شيئا فشيئا كأنه يحلم)
قريتى .. عملى فى الأرض بالدنيا جلوس مع صحبى
تحت ضوء القمر الهادىء نحكى ونعيد (ص ٤٨)

ويقرر صلاح الدين أن يجعل مجلس شورى ممن يختارهم الشعب ليقام ميزان العدل (ص ٦٧) . ومع أن ميزان العدل يمكن أن تحققه الجماعة فإن الحلم بالبطل المخلص الذى يقيم العدل يكمن فى أعماق الناس ، فأم صابر حين يحادثها ابنها عن الجوع والفقر والقهر وقسوة الصمت والأيام التى تقضى إلى الموت تصبره بأن غدا يأتى لنا المهدى .. فلنعمل لكى يظهر (ص ١٠٤) . وهنا تكون شخصية الحسين قد اكتملت لتقدم فى مسرحيتى "الحسين ثائرا" و "الحسين شهيدا" فهو أمل الجماعة فى تقديم العدل فقد كان حلم الناس أن يصبح إماما ليقيم العدل والسلام ويحاسب الأثرياء الكانزين :

بشر : والحسين بن على عندما يغدو إماما
فسيغدو كأبيه ـ كأمير المؤمنين

فيقيم العدل فى الناس ويبغيه سلاما
وسيغلو فى حساب الأثرياء الكانزين (الحسين ثائرا ص ١٣)

وحين يتحدث عن الأثرياء الكانزين لايصبح العدل موقفا أخلاقيا بل موقفا أيديولوجيا ، ففى مسرحية صلاح الدين يسأل الاسكافى عن الثروة ويرد النساج بأنها فى أيدى الفجار ، يقرر صلاح الدين الذى يمثل القناع لا التاريخ بأن الأرض ستعود لمن يفلحها والعامل يؤجر عما يعمل لانقصان ولا استغلال وأما الأمراء النهابون ومن يثرون من السرقة والرشوة ومما يمنح من تيسيرات وهم فى مركز القوة فإن عليهم إثبات مصادر ثروتهم وإلا ردت لمن استلبت منه أو عادت للأمة ، والضرائب التى فرضت على الفقراء سيحملها الأغنياء .

والمسرحية تضع قانونا اقتصاديا جديدا لإصلاح المجتمع فسيدار عمل للمتعطلين ولن يشبع أحد وفى مصر المحروسة جائع وسيؤخذ إرث الخليفة المتوفى الذى يصل إلى آلاف الآلاف ، سيبقى للورثة مايضمن حسن معيشتهم ويقدم باقى الثروة للمحتاج وبيت المال (ص ٦٦ ـ ٦٧) .

لقد قدمت المسرحية تفصيلا عمليا لما يمكن أن يقوم به الحاكم العادل . لقد كانت هذه دعوة أيديولوجية يرفعها مهران وهو يسرق الأغنياء ليعطى الفقراء فمن تعاليمه أن يمنح المحتاج وهو يقول لواحد من رجالاته الحاقدين عليه وهو طه :

إنا لنعطيهم بقدر الحاجة .. لاقدر حقهم ولا استحقاقهم
هذه تعاليم الفتوة ياطه
أن تمنح المحتاج مايحتاج لاما يستحق (ص ١٣)

وفى الدعوة النبيلة للحق والعدل انتهى معظم إبطاله إما فى السجن أو الموت ، ففى مأساة « جميلة » انتهت جميلة وجاسم إلى السجن ، ويقتل مهران فى « الفتى مهران » ، ويموت مقبل ورشيد من أبطال المقاومة فى « وطنى عكا » ، ويستشهد الحسين فى « الحسين شهيدا » وينفى عرابى فى « عرابى زعيم الفلاحين » .

ولم ينته صلاح الدين فى مسرحية « النسر والغربان » وإنما يحتار فى معنى العدل فهو شيء نسبى وإن كانت بعض فضائلنا قد تنصب شركا يوقعنا ولايتحمل عقباها إلا نحن .. نحن فحسب دون سوانا فذاك حصاد نجنيه مما غرست أيدينا . ص ١٤٦ . ويعتدل موقف صلاح الدين فى وضوح الرؤية الذى يساعده عليه محمود فإن الله لذو الرحمة وهو المنتقم الجبار . وبهذا الضبط لمعنى الرحمة يصلح ميزان العالم فلا يتمزق شعب فى أظفار القلق الدائم .

إن التفاؤل فى مستقبل مزدهر هو السمة العامة لجميع مسرحيات الشرقاوى . فمع معظم النهايات المأساوية لأبطاله السيريين ، هناك دائما الأمل باستمرار النضال وتجدد الحياة . فأبطاله لا يرغبون فى الحرب إلا من أجل السلام والدفاع عن الوطن ، إنهم ضد المغامرات الخارجية لتحقيق

نصر لمجد زعيم أو حاكم . لقد رفض مهران ضرب السند ولكنه كان يدعو لملاقاة التتار الذين يهاجمون مصر . وهو يحلم بيوم يطلع فيه الحق ويسود دونما إهراق دم (٤٩) .

لقد تداخل الحب والمبادىء فى مسرحياته ليحقق دائما انتصار المبادىء وليقف الحب متيقظا للمبادىء يضحى به وبالحبيبة ليعيش المبدأ حيا . وحتى حين يتسيس البطل كما حدث لمهران ، فإن الحب يتحول إلى ضمير يوقظ البطل ليواجه مصيره .

لقد حولت القضايا الاجتماعية والاقتصادية وقضايا التحرر الوطنى مسرح الشرقاوى إلى مسرح سياسى ارتفعت فيه الأفكار فطغت على الشعر وجمدت الشخصيات فهى مجرد رموز تعبر عن الفكرة . حركتها صادرة من تعبيرها عن الرمز الذى يؤديه . وتزاحمت الأفكار فجعلت من الحدث تابعا ليكشفها . لقد كانت الأفكار نبيلة تعبر عن مسرحيات جليلة الفكرة وتكشف عن كاتب إنسان مخلص لما يقول ، ولكنها لم تقدم لنا مسرحا متطورا يمكن أن يقدم على خشبة المسرح مسرحيات تصلح للفرجة ، فما يصلح للفرجة الشعبية قد لا يصلح لمسرح الخشبة ، ومايصلح لان يكون حديث مفكر وخطيب قد لايصلح لمسرح الخشبة أيضا .

وستبقى مسرحيات الشرقاوى معبرة عن موقف العصر ورؤيته وعمق كتبها ونبله ولا أظن أنها ستبقى مسرحيات فرجة

إنها جزء من التاريخ الفكرى وتعبير عن حالة مسرحية غير ممتدة . فعلى المسرح الشعرى أن يعرف طريقه بعيدا عن العناصر التى تؤدى إلى إيقاف حركته وتجمده ليصبح حيا متحركا أمام الناس لا واعظا يعظ ، ينغم لهم عظاته وأفكاره . فلقد كان الحرص على أن يضمن مسرحياته كل العناصر الأيديولوجية التى كان يؤمن بها جعل الشخصية بوقا لأفكاره ، كما أصبح الحدث متحركا بهذه الأيديولوجية حركة مثقلة بالشحن الفكرى . ولقد أضعف الصراع الطبقى فى « الفتى مهران » و « صلاح الدين النسر الأحمر » و « عرابى زعيم الفلاحين » أضعف دور الشعر وقدرته على أن يصبح حوارا مسرحيا وعلت صيحة الأفكار المحشوة . وبذلك ضعف المسرح وتغلبت عليه عناصر لاتمثل طبيعة الفرجة على مسرح الخشبة وعادت مسرحيات الشرقاوى إلى أصلها : أن تكون مسرحيات شعرية للقراءة . فإنى لا أشك أن الشرقاوى لم يدخل المسرح من باب خبرته به فنا للفرجة ، وإنما من خلال خبرته به قارئا له ولايخرج على أحمد باكثير عن ذلك ، فهو دارس للمسرح دراسة جيدة . ولكن علاقته بالفرجة علاقة محدودة ، فسقط مع الشرقاوى فى هوة العمل المقروء .

هوامش الحلقة الثالثة

١ ـ احمد علي باكثير . اخناتون ونفرتيتي . القاهرة : مكتبة الخانجي سنة ١٩٤٠ .

٢ ـ المصدر نفسه .

٣ ـ المصدر نفسه

٤ ـ عبدالرحمن الشرقاوي : ماساة جميلة او ماساة جزائرية . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٢ ص ٣٥ .

٥ ـ عبدالرحمن الشرقاوي ، الفتى مهران . القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر . سنة ١٩٦٦ ص ١٢٠ .

٦ ـ عبدالرحمن الشرقاوي . الحسين ثائرا « ثار الله » . القاهرة : دار الهلال ، سنة ١٩٧١ . روايات الهلال ، العدد ٢٧٥ ص ١٠٨ .

٧ ـ عبدالرحمن الشرقاوي . احمد عرابي . القاهرة : مركز الاهرام للترجمة والنشر ، ١٩٨٥ ، ص ٨ .

٨ ـ عبدالرحمن الشرقاوي . وطني عكا ، القاهرة : دار الشروق : سنة ١٩٧٠ . ص ٦١ .

٩ ـ عبدالرحمن الشرقاوي . الحسين شهيدا « ثار الله » دار الهلال . سنة ١٩٧١ ـ كتاب الهلال ، العدد ٢٧٦ ـ ص ٩٦ .

١٠ ـ عبدالرحمن الشرقاوي . صلاح الدين النسر الاحمر ، القاهرة : دار المعارف ١٩٧٦ ص ٣٣ .

الحلقة الرابعة

النضج

صلاح عبد الصبور

عندما كتب صلاح عبدالصبور للمسرح الشعرى كان قد استقر شاعرا له دور رائد فى حركة الشعر الجديد . وقد أجمع نقاد الحركة الشعرية على عدة شعراء يمثلون قيادة هذا الشعر منهم بدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتى وصلاح عبدالصبور . ويختلف النقاد فى ترتيبهم ، وأنا شخصيا أعده أفضل من كتب شعرا فى حركة الشعر الجديد ، منذ سنة ١٩٥٤ حتى كتابة هذه الكلمات ، ولا أستثنى من ذلك أحدا .

لقد حمل صلاح عبدالصبور مسئولية قيادة الحركة الشعرية الجديدة ، ودافع عنها وعن عروضها الجديد حتى أمام شاعر رائد هو السياب ، دخل معه معركة حول عروض الشعر الجديد مدافعا عن نفسه وعن رؤيته لعروض الشعر الذى يكتبه .

لم يطور صلاح عبدالصبور عروض الشعر الجديد بمفرده فى تقبله لزحافات وعلل كانت مكروهة عند القدماء ، وإنما طور القصيدة نفسها ، ولا أريد أن أدخل فى حديث خارج دائرة موضوع هذا البحث . ومايخص هذا البحث هو التطور الذى امتد به فى القصيدة الحديثة لتشمل ثلاثة عناصر هامة كانت

أهم أدوات الشاعر فى كتابته للمسرح وهى التى سهلت مهمته .

والعنصر الأول هو القصيدة الدرامية التى يختلط فيها الغناء بالقص لتتحرك فى دائرتين لتوصل رسالة القص فى إيقاع شعرى ، ظهر ذلك فى ديوانه الأول « الناس فى بلادى » وتتابع بعد ذلك فى بقية الدواوين وكانت أنضر صورة لها فى ديوانه « أحلام الفارس القديم » .

لقد كانت قصيدة « الناس فى بلادى » تركيبة مختلفة ، بين الغناء والقص لتصنع الوحدة الدرامية للقصيدة . فهى تبدأ بـ « الناس فى بلادى ، جارحون كالصقور ، غناؤهم كرجفة الشتاء فى ذؤابة المطر » لينتقل بعد المقطع الغنائى إلى « عم مصطفى » الجالس عند باب القرية : وحين يزوره يجده قد مات فى عام الجوع . تتحول الحياة فى القصيدة إلى عبث ، ليتساءل الشاعر فيها عن غاية الانسان من أتعابه وغاية الحياة فحين يجىء عزريل يحمل بين أصابعه دفترا ويمد عصاه بسر حرفى « كن » بسر لفظ "كان" وفى الجحيم تدحرج روح فلان . تتحول الحياة ، دون معرفة غاية الانسان وغاية الحياة الى عبث . تزداد حدة العبث حين يكون مع الموت الجوع ، وحفيد العم مصطفى ، خليل ، يقف أمام القبر يمد زنده المفتول للسماء ، وتموج فى عينيه نظرة احتقار ، فالعام عام جوع .

وفى قصيدة « أحلام الفارس القديم » تتسع الغنائية ، لتشمل أحلام الفارس الأربعة ، فى أن يكون وحبيبته كغصنى

شجرة ترضع الشمس عروقهما ويرويهما ندى الفجر معا . أو أن يكونا بشط البحر موجتين صفتا من الرمال والمحار ، وتوجتا سبيكة من النهار والزبد ، وقد أسلمتا العنان للتيار من مهدهما للحدهما معا . أو أن يكونا نجمتين جارتين من شرفة واحدة مطلعهما وفى غيمة واحدة مضجعهما ، أو أن يكونا جناحى نورس رقيق وناعم لايبرح المضيق .

وبعد أن تنتهى الأمنية يدخل فى الحس الدرامى للقصيدة ، ليستعيد الفارس ماضيه وسقطته وأحلامه فى العودة إلى البكارة .

ويظهر هذا الحس الغنائى الدرامى فى قصيدة « مذكرات الصوفى بشر الحافى » وفيها يقتحم عالم التصوف ، فبعد أن تمرد فى « الناس فى بلادى » على الله ، يتمرد هنا على الإنسان ، فحين فقدنا الرضا بما يريد القضا لم تنزل الامطار وحين فقدنا جوهر اليقين تشوهت الأجنة فى مغاور العيون .

ويقرر بأن طبيعة الصراع بين الانسان وأخيه الانسان قائمة حول الجهل بمعنى الكلمة ، ولأنك لاتدرى معنى الألفاظ فأنت تناجزنى بالكلمة ، فاللفظ حجر واللفظ منيَّة .. فإذا ركَّبت كلاما فوق كلام من بينهما استولدت كلاما .. رأيت الدنيا مولودا بشعا ، وهنا يكون الموت أمنية ، لذا فمن الخير أن نصمت ، وهنا يدخل الحس الصوفى ليقتحم عالم بسام الدين وهو يخاطب بشرا الحافى فى حس درامى . واختلاط الغناء بالدراما لايتوقف حتى فى القصائد التى عبرت عن قص

خالص مثلما ظهر فى قصيدته شنق زهران ومذكرات الملك عجيب بن الخصيب ، وقصيدة حكاية قديمة القائمة على لحظة إنكار بولس الرسول للمسيح عليه السلام ، وهو يقارن بينه وبين يهوذا .

لقد كان الحس الدرامى فى تجربة صلاح عبدالصبور الشعرية معدا لتدريب أداته للكتابة للمسرح ، فكانت بذلك معينة له للقيام بعملية الكتابة المسرحية شعرا .

والعنصر الثانى وهو المنولوج فقد كتب صلاح عبدالصبور قصائد عديدة تعد بمفردها منولوجا ، ففى قصيدة سأقتلك فى ديوان "الناس في بلادى" يدير هذا الحوار الصراعى فى داخله ، سأقتلك . وهذه القصيدة مواجهة مع الاستعمار فى لحظة الصراع الدامية سنة ١٩٥٦ . ومع أن اللحظة مفعمة بالحماس فإن النص تعامل معها معاملة ديالوج داخلى يقارن بين أهل بلادنا صانعى الحب ، وبين مايريده المستعمر من أن يدنس الخطى ويقتل السلام .

وقصيدة "الظل والصليب" فى ديوان "أقول لكم" تحدد الصراع الممل المؤدى للسأم الذى يمثل بداية الطريق نحو الشعور بقسوة الحياة وعبثيتها . فهذا زمان السأم ونفخ الأراجيل سأم ، حتى الجنس سأم . وحين يمتلىء الإنسان بالألم فانه لاعمق للألم ولا طعم للندم ، ويتحرك حركة كبرى فى الداخل فى مواجهة الموت ، فقد رجع من بحار الموت دون موت ، وحين جاء الموت لم يجد مايميته ، فإنسان العصر بلا

أبعاد ، بلا آماد ، بلا أمجاد ، بل ظل بلا صليب . ويتداخل الألم ليصبح قوة تتملك النص فى مونولوج معبر عن سقطة الإنسان :

هذا زمن الحق الضائع
لايعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله
ورءوس الناس على جثث الحيوانات
ورءوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسس رأسك ! .. فتحسس رأسك

أما العنصر الثالث الذى مثل تجربة ممهدة لكتابة المسرح الشعرى فهو تعدد الأصوات فى القصيدة الواحدة . ففى قصيدة « الناس فى بلادى » هناك صوتان واضحان : صوت الشاعر ، وصوت خليل حفيد العم مصطفى . وفى « الظل والصليب » صوتان : صوت الشاعر الذى يتحدث عن السأم وصوت الملاح . وتتعدد الأصوات فى قصيدة « الملك عجيب ابن الخصيب » ، وكذلك « الصوفى بشر بن الحافى » فهناك صوت الشاعر وصوت الشيخ بسام الدين . تتعدد الأصوات فى كثير من القصائد ، وقد تكون هذه الأصوات ممثلة لصوت واحد ، ولكنها فى البناء الفنى تعبر عن صوتين ، فهى فى هذا تمثل تجربة البنية المسرحية الجديدة التى كتبها صلاح عبدالصبور .

وبالإضافة إلى هذه التجربة فإنه لايمكن إغفال تجربة الشاعر فى الكتابة الشعرية ، فلقد استطاع صلاح

عبدالصبور منذ ديوانه الثانى « أقول لكم » أن يحقق طفرة فى الجملة الشعرية خرجت بها عن الاستدعاء ، وبعدت عن تركيبة البيت بعدا تاما ، وأصبحت تمثل أداة محكمة فى بناء القصيدة الحديثة . هذه الجملة أصبحت أداة الشاعر فى بناء مسرحه . ونضج البناء الشعرى للقصيدة عند صلاح عبدالصبور هو الذى أدى بى إلى تسمية الحلقة التى يمثلها « حلقة النضج » فلقد نضج التركيب الشعرى عنده كثيرا عما كان عليه عند على أحمد باكثير وعند عبدالرحمن الشرقاوى فى مسرحياتهما الشعرية . فالنضج هنا ليس النضج المسرحى وإنما النضج فى التركيب الشعرى . إذ من الخير أن أوضح منذ البداية أن النضج المسرحى لم يتحقق بعد فى المسرح الشعرى فلازال المسرح العربى حتى كتابة صلاح عبدالصبور مسرحياته لم يدخل مرحلة النضج ، بل كان لايزال فى مرحلة التأسيس والتجريب كل حلقة من هذه الحلقات أدت دورها ونحاول هنا أن نتبين ما صنعه صلاح عبدالصبور فى مسرحياته . لقد كتب خمس مسرحيات هى « مأساة الحلاج » (سنة ١٩٦٤) و « مسافر ليل » (سنة ١٩٦٩) و « الأميرة تنتظر » (١٩٦٩) و « ليلى والمجنون » (سنة ١٩٧٠) وبعد أن يموت الملك (سنة ١٩٧٣) .

وقد تحدث كثير من الباحثين عن تأثيرات كتاب غربيين على هذه المسرحيات من أمثال بيكيت ويونيسكو وسارتر وإليوت وبريخت .

وأيا كانت هذه التأثيرات على هذه المسرحيات ، فإننا

لايمكن أن ندرس نوع هذا التأثير دون أن نعرف حدود ما أعطى الواقع المسرحى العربى لها ، إذ أن الحديث عن هذا التأثير قد يوقع في وهم : وهو أن صلاح عبدالصبور خرج عن الواقع المسرحى العربى لتقديم واقع جديد ، وهذا لم يحدث . إن الجديد الذى أعطاه فى مسرحياته هو فى معظمه من تأثير الواقع ، والأمر الآخر الذى يحسن أن نحدده منذ البداية هو أن أى تأثير وقع فيه مسرح صلاح عبدالصبور كان ناجما عن قراءته للمسرح ، ولهؤلاء الكتاب ، وليس من خلال معايشة لحرفية المسرح كما أدتها الفرق الغربية فى بلادها ، فهو قد شاهد يونيسكو وشكسبير وسارتر وغيرهم من كتاب المسرح فى مصر تقدم أعمالهم من خلال حرفيين مصريين يفسرون النص ليلائم جمهور المسرح المصرى ، ولقد أعفانا صلاح عبدالصبور عن البحث فى هذا ، فهو يقول فى رسالة بعث بها إلى عصام البهى : "وقد دخلت إلى المسرح عن طريق القراءة والثقافة بينما يدخل الكاتب الأوربى عن طريق المسرح" ذاته ، وفى صبانا لم اشهد تجربة مسرحية إلا مسرح المدارس وزيارة لبعض الفرق العابرة ، ولكنى عرفت المسرح عن طريق شكسبير فى الانجليزية وتوفيق الحكيم فى العربية"(١).

والسؤال الذى يطرح الآن وقد نضجت أداة الشاعر صلاح عبدالصبور وقدم للتراث المسرحى أعماله الخمسة : هل استطاعت هذه المسرحيات أن تتجاوز مسرحيات شوقى الشعرية ؟ والإجابة على هذا السؤال فى غاية الصعوبة . لقد

حدث تطور فى المسرح عموما عما كان عليه المسرح عند شوقي . برزت أعمال مسرحية كان لها قيمتها فى ميدان الحركة المسرحية ، وقدمت تجارب جديدة لايمكن إغفالها ، وبالتأكيد فإن هذه التجارب قد صب بعضها فى مسرحيات صلاح عبدالصبور . ومع ذلك فإن كثيراً ممّا كان عيبا فى مسرح شوقى مازال موجودا فى مسرحنا الآن . لذا فإن رؤية مسرح صلاح عبد الصبور فى دائرة الشعر المسرحى أمر ضرورى ليعرف الإنجاز الذى حققه مسرحه ، إن كان هناك إنجاز فقد يساعد ذلك على رؤية مسرح صلاح عبدالصبور من حيث هو وحدة لنرى بنيته الفنية فقد يوضح ذلك مكان مسرحه الصحيح فى دائرة حركة المسرح الشعرى . إنه بالتأكيد صاحب حلقة متميزة بادائها الشعرى ، ولكن ماهى صورة هذه الحلقة فى البناء المسرحى ، ولنبدأ بالمقولة التي تحدثت عن مأساة الحلاج وليلي والمجنون بصفتهما مسرحيتين تراجيديتين تعبران عن مأساة البطل الحديث[٢].

التراجيديا ؟

يتضح من اسم المسرحية « مأساة الحلاج » أن الشاعر قصد بها فعلا أن تكون تراجيديا ، فكلمة « مأساة » هى الترجمة العربية فى المسرح لكلمة « تراجيديا » .

لقد بدأت المسرحية فى منظرها الأول بمشهد النهاية فى ساحة بغداد : جذع شجرة فى الجانب الأيمن من المشهد معلق عليها شيخ عجوز ويظهر تاجر وواعظ وفلاح وجوقة مكونة

من مجموعة من الصوفية تبكى الحلاج وتعلن أنها قتلته بالكلمات ـ وأنهم أحبوا كلماته فتركوه يموت لتبقى الكلمات .

المجموعة : أحببنا كلماته
أكثر مما أحببناه
فتركناه يموت لكى تبقى الكلمات .

التاجر : من أنتم

المجموعة : أصحاب طريق مثله .

ومنذ البداية يسلب من المسرحية حسها التراجيدى ، فالمأساة ليست أزمة فى البطل ، فهو يموت لتبقى الكلمات . هذا التجريد وجعل الكلمة أساس الأزمة يخرج المسرحية عن دائرة التراجيديا ، فالحلاج ليس بطلا مأزوما يسقط السقطة التى لايعرفها ، أو إن عرفها لايتصور أن تؤدى به إلى السقوط ، فهو بطل يملك اليقين المطلق كما تراه المجموعة . وتنتقل الأحداث فى المنظر الثانى إلى بداية الأزمة بين الحلاج وصديقه الشبلى ، ويتضح منذ البداية أن البطل فى المسرحية ليس من أهل الدنيا ، وأنه من أهل العرفان ، وأن الحياة سجنه ، فالشمس المحبوسة فى ثنيات الأيام توقظه من سبحات الوجد ، فتعيده إلى الحبس المظلم ، ويحدث صراع بينه وبين الشبلى ، فليس من المفروض أن ينظر للشمس ولكن عليه أن يرخى أجفانه فى قلبه وينظر للنور ، وتبرز أزمة الحلاج فهو مهموم بالفقراء الجوعى مسلوبى الحرية ، تجلدهم أسواط الجلادين ، لقد استولى الشر على ملكوت الله . ويستمر الصراع اللفظى دون حركة بين الشبلى

والحلاج ، صراع بين رؤيتين فى التصور ومفهوم العلاقة بين العبد وربه :

الحلاج : ......

ياشبلى
الشر استولى فى ملكوت الله
حدثنى كيف أغض العين عن الدنيا

الشبلى : مهلا .. مهلا
بل أنت على حافة أن يظلم قلبك .

الحلاج : لا بل إنى أتنور من رأسى حتى قدمى
(ص ٢٤)

ويحتدم الخلاف بين الشبلى والحلاج دون حدث واضح سوى هذا الخلاف الفكرى الذى يجعل الشبلى يتهم الحلاج بأنه يملأ نفسه شكا ، ليبدأ الفعل حين يدخل إبراهيم عليهما ليخبره بأنه قد عرف من القاضى ابن سريج أن ولاة الأمر يظنون به السوء ، لأنه أرسل رسائل سرية لبعض الرجال من وجوه الأمة ممن يطمح فى السلطة ممن رآهم الحلاج أصحاب سيرة طيبة يمكن أن يعطوا الناس حقوقهم ، فيسأله إبراهيم أن يهرب لخراسان ، فيرفض لأنه يشعر أن أصحابه كثر ، ولكن ابراهيم يخبره أنه ليس له أصحاب سواه والشبلى ، فيرد عليهم بأن أصحابه أكثر من ذلك . إنهم آيات القرآن وأحرفه والشهداء الموعودون والصوفية والآلاف المظلومين المنكسرين . يبدو وكأن الحلاج يمكن أن يقيم ثورة من أجل

العدل والحق ، فهو يعلن أنه ينزل للناس ويحدثهم عن ربه ، ويقول إن الله قوى ، فليكونوا مثله ، والله فعول فليكونوا مثله ، والله عزيز فليكونوا مثله ، وحين يرفض موقفه الشبلى لأن الحلاج فى رأيه صوفى قد أحرم بخرقة الصوفى ، يثور الحلاج عليه وعلى الخرقة فيخلعها حتى لاتصبح شارة ذل ومهانة :

الشبلى : خفف من غلوائك ياشيخ .
فلقد أحرمت بثوب الصوفى عن الناس

الحلاج : تعنى هذى الخرقة
إن كانت قيدا فى أطرافى
يلقينى فى بيتى جنب الجدران الصماء
حتى لايسمع أحبابى كلماتى
فأنا أجفوها ياشيخ
إن كانت شارة ذل ومهانة
رمزا يفضح أنا جمعنا فقر الروح إلى فقر المال
فأنا أجفوها أخلعها ياشيخ
إن كانت سترا منسوجا ، من إنيتنا
كى يحجبنا عن عين الناس ، فنحجب عن عين الله
فأنا أجفوها أخلعها ياشيخ
يارب اشهد
هذا ثوبك
وثوب عبوديتنا لك
وأنا أجفوه .. أخلعه فى مرضاتك

يارب إشهد .. يارب اشهد (ص ٤٨٨ - ٤٨٩)

ويكون ذلك قمة الفعل للشخصية ، وهو هنا فعل لبطل تراجيدى حقيقى إلا أن الحدث بعد ذلك لم يستمر متصاعدا ليكشف عن فعله التراجيدى ، فهو فى المنظر الثالث يقف ليجمع الناس حوله ، ولكن الحوار الذى يدور لايعدو أن يكون حول الله فإن جفاءه لنا هو المسبب للشرور . الحلاج لم يدع إلى ثورة لقد ظهر بشكل الواعظ الناصح ، وحين يتقدم منه شرطى ليجادله ويعلن أن مايقوله لغو أجوف ، وأن عليه أن يحمى الدين من كفره ، ويسأله إن كان قد أقر بجرمه يرد سريعا بأن هذا حق ، فقد أجرم فى حق الله إذ أفشى السر ، وبهذا الموقف تبتعد شخصية الحلاج عن أن تكون شخصية تراجيدية .

فهو قد قاوم أصحابه ووقف مع الناس يدعو للخير ، وحين اتهم أقر بالتهمة فكان موقفه استسلاما . الشخصية التراجيدية المعاصرة مقاومة حتى فى قلقها ، والحلاج لم يقاوم واستسلم ، قاوم زملاءه فى محاجة كلامية ورمى الخرقة واستسلم للشرطة . وهذا الاستسلام حدده بإفشاء السر . وقد فسر صلاح عبدالصبور سقطة الحلاج بأنها فى « مشهد البوح بعلاقته الحميمة بالله وباعثه هو الزهو بما نال ، وحين ارتكب هذه السقطة أباح الناس دمه بل وأباح الله دمه إذ أفشى سر الصحبة فسقطت مروءته أمام الله »[٣] ولقد قاد صلاح عبدالصبور بعض النقاد إلى الاقتناع بأن هذه سقطة الحلاج فداروا فى فلك قوله .

هذه قد تكون سقطة صوفى مع أصحابه فى مفهوم الصوفية . ولكنها ليست سقطة بطل تراجيدى ، إنها تصلح حكاية عن صوفى وليس تراجيديا حديثة يصيح فيها البطل مستسلما بلا مقاومة ، فقد سلم الحلاج نفسه للسلطة دون مقاومة ، وفى السجن سلم نفسه لكل من يريد أن يؤذيه ويهينه . يأتى السجان ويضرب الحلاج فلا يئن ولا يتوجع ولايرد عليه ، ويستمر السجان فى الضرب حتى يلهث وينهك فيتركه . ويجعل النص من ضرب السجان له عمقا نفسيا فيه ، فهو يتركه بعد ذلك الضرب متهاويا بجانبه ويبكى على كتفيه يسأله المغفرة .

والحلاج هنا ينخلع عن التراجيديا حين يواجه السجان بإحساس أنه جسد ميت ، فعندما يسأله أن يصرخ يرد عليه : « هل يصرخ ياولدى جسد ميت (ص ٦٤٠) . وتبرز قوية سلبية الحلاج التى تخرج شخصية الحلاج عن أن تكون شخصية تراجيدية ، فالسجين الثانى الذى يقاسمه غرفة السجن يسأله لماذا لايهرب ؟ فيسأله الحلاج أيضا : لماذا يهرب ؟ فيرد عليه السجين : كى يحمل سيفا من أجل الناس فيكون رأيه أنه لايحمل سيفا ، الفعل فى هذا الفصل موضح للتناقض الذى ظهر به .

الحلاج شخصية ثورية ترفض الخرقة لأنها مظهر كذاب ، ويتقدم الناس ثم يشعر بأنه سقط لأنه أباح علاقته بالله ، هو مستسلم للشعور بالإثم . أى إثم هنا ؟ ألأنه وقف مع الناس

دون أن يقدم لهم طريقة المواجهة أم لأنه اعترف بعلاقته بربه ؟ ولماذا يشعر بهذا ؟ ألأنه دخل السجن ؟ النص لايكشف عن مبررات كافية توضح شخصية البطل فتجعلها واقفة فى سلبية عاجزة عجزا مطلقا عن الحركة ، مستسلمة لما يدور حولها ، ففي المحاكمة لايكون له دور ، وفى نهاية المحاكمة يتحدث عما صنع بأنه كان يدعو الظلمة ليمنعوا الظلم عن الناس . وإذا كان هذا رأيه فلماذا استسلم ولماذا أحس بما قدم على أنه سقطة الاعتراف بعلاقته بربه . إن الحلاج يقدم الأدلة على أنه بطل غير تراجيدى ، فهو يقول لقضاته إنه لم يكن يدعو الناس لحمل السيف لقد كان يرسل كلماته ، لعل فؤادا اطمأن من أفئدة وجوه الأمة يستعذب هذى الكلمات فيخوض بها الطرقات يرعاها إن ولى الأمر يوفق بين القدرة والفكرة ، ويزاوج بين الحكمة والفعل . والحلاج ينتظر البطل التراجيدى الذى يقوم بالفعل التراجيدى . وتنتهى المسرحية نهاية عابثة ، فالدولة تسامح الحلاج فيما نسب إليه من تحريض للعامة والغوغاء على الإفساد وتعفو عنه عفوا كليا ، لكنها تطلب من المحكمة أن تأخذ حق الله فيما أجرم فيه الحلاج . والمحكمة بدورها توجه التهمة للحلاج بأنه يدعى أن الله حل حلولا جسديا فيه ، وتطلب من العامة أن يحكموا عليه فيحكمون عليه . والدولة لم تحكم والقضاة لم يحكموا ، وإنما العامة هى التى حاكمت الحلاج . لتكون بداية المسرحية هى النهاية ، والجماعة تغنى بكلمات الحلاج التى تكشف عن رغبة الحلاج فى الموت فكان يرى أن قاتله محقق لمشيئة الرحمن .

مقدم المجموعة ...

كان يقول :
كأن من يقتلنى محقق مشيئته
ومنفذ إزادة الرحمن
لأنه يصوغ من تراب رجل فانٍ
أسطورة وحكمة وفكرة
كان يقول :
إن من يقتلنى سيدخل الجنان
لأنه بسيفه أتم الدورة (ص ١٣)

وشخصية تعرف مصيرها وتستسلم له وتسعى إليه دون أن يكون لديها وضوح رؤية لما تقدم عليه وتتردى فى حومة الندم دون مبرر مقنع ، لايمكن أن تكون شخصية تراجيدية .

قد تكون شخصية الحلاج شخصية مقنعة لصوفى ولكنها غير مقنعة لجمهور مسرحى . إنها فى بنيتها أقرب إلى أن تكون شخصية قصصية ممسرحة . ولم تضف الشخصيات الأخرى فى النص المسرحى إضافة تجعل من المسرحية تراجيديا ، فالشبلى صامت ساكن يلتزم بالمنهج الصوفى ، يرفض موقف صديقه الحلاج من الإعلان بالسر الصوفى ، ويفترقان على هذا الاختلاف ، وحين يسأل عن رأيه فى الحلاج يجيبُ إجابة رمزية غامضة ، ويقف بعدها ليعلن الندم وأنه قتل الحلاج . الشبلى هنا ليس شخصية تراجيدية .

ورفقاء السجن كذلك : إنهم موجودون فقط ليمدوا حركة

التجربة المسرحية لتلتقى مع تجربة المسيح وهو فى سجنه . لقد كان معه سجينان أنقذ أحدهما وقتل الآخر . وكان مع الحلاج سجينان فر أحدهما وبقى الآخر ، فإذا به يؤمن بالحلاج ، أما السجين الهارب فهو الذى يقود الثورة من أجل إنقاذ الحلاج فيقتل . شخصية السجين الهارب شخصية تراجيدية ، ولكنها لم تنم وقدم الحدث الذى قامت به سرداً ، فأضعف ذلك دورها المسرحى . أما موقف القاضيين ابن سريج وأبى عمرو فقد انسحب ابن سريج من المحاكمة قبل الحكم ، فكان انسحابه رافضا موقف أبى عمرو . واتجاه المحاكمة المسبق بإدانة الحلاج غير مقيد للنص ، فلو أن الانسحاب تم صراعا على الحكم لكان موقفه هنا مؤكدا للمأساة ، ولكن خروجه هدأ من حدة النص المسرحى ، فهذا الخروج نفسه أدى إلى النهاية العابثة التى دفعت بالجمهور إلى الحكم على الحلاج ، فحين يكون ذلك موقف الجماعة فإنه ليست هنا تراجيديا ولا سقطة للبطل ، وإنما سقطة للجماعة ساهمت فى إسقاط النص بعيدا عن دائرة التراجيديا ليصبح حكاية لمسرحية أو مايمكن أن نسميه تراجيديا مصرية تدخل فى نفس الإطار الذى حاوله شوقى من قبل فتبعد عن شكل التراجيديا الكلاسيكى والحديث لتأخذ صبغة مصرية فى محاولة صناعة التراجيديا .

. . . . . .

وإذا كانت هذه المسرحية تدخل ضمن هذه الدائرة وتقبل اسم تراجيديا تحت مفهوم محدد ، فإن مسرحية « ليلى والمجنون » لاتقبل هذا الوصف وإنما تندرج تحت دائرة الدراما الحديثة .

الدراما الحديثة

تدخل مسرحية « ليلى والمجنون » ضمن المحاولات المسرحية الحديثة التى تهدف لتحديد رؤية عن الجماعات التى تقوم بدور سرى فى مواجهة السلطة مثل « الأيدى القذرة » . غير أن هذه المسرحية تقف موقفا وسطا لا هو بالمتعاطف ولا هو بالرافض .. خلطة بينهما .

والمسرحية تتناول بعض الشباب المتحمس ، وعلى رأسهم أستاذ ، يصدرون جريدة يسارية تقاوم السلطة . تتعدد شخصياتهم فالأستاذ هو القائم على رأس العمل وأكثرهم حكمة ، وسعيد شاعر مأزوم يدخل العمل السياسى والصحفى وهو يحمل أزمته الشخصية التى تكونت لديه منذ طفولته ، فأمه تزوجت من رجل ساهم فى أزمته لقسوته مع أمه ومعه ، فلم يستطع أن يحل أزمته فى مواجهة المرأة . وحين يحب ليلى تنعكس أحاسيس الشك عليه ، فلا يستطيع أن يعيش معها لحظة سعادة ، ويتركها ثم يتبين أن زميله فى التنظيم "حسام" الذى يعمل لدى المخابرات على علاقة جسدية بليلى ، ويحاول أن يهشم رأسه بتمثال فيسقط على الأرض ويذهب الى السجن ، وحين يزوره الأستاذ وليلى تظل أسئلته لليلى هى نفس الأسئلة التى كان يوجهها من قبل . إنه الآن مشلول فى انتظار الآتى من بعده .

وكانت أزمة زياد هى أباه ، فقد كان لايتردد عن ضربه حين يقطع حديثه ، ويزداد الأب ضربا له بلكماته عند رده عليه .. إنه يعيش هاربا من صورة طفولته ، ولكنه لايستطيع ، إنها تتجسد أمامه . ليصف نفسه بأنه من أصحاب الأيدى الخشنة ، تغريه امرأة ناعمة رقيقة مرفهة . ويكشف أن زميله "حسام" يعمل للمخابرات فيجن جنونه ، فيخبر زملاءه بما سمع وماحدثه به حسام ، لقد اتهم "حسان" فى تقريره للمخابرات بأنه إرهابى ، فيغضب حسان ويذهب إلى بيت حسام ليقتص منه .

وحسان شخصية انفعالية ، فيه حدة لايتعاطف مع ذكر زياد لآلام طفولته ، إنه لا يرثى للضعف وللضعفاء ، تغثى نفسه كلمات الذلة والاستجداء بالفقر كاستجداء امرأة بالعرى . وحين يسمع أن حساما مرشد للمخابرات لايقبل هذه التهمة فى البداية ، فيطلب البرهان ، وحين يتأكد من زياد ، يذهب مباشرة إلى بيت حسام ويخرج مسدسه فيطلق رصاصة ليقتله ، فلا يصيبه ويفر حسام هاربا . ويتحول الموقف حين يأتى سعيد وتخرج ليلى من حجرة نوم حسام بقميص النوم ، إذ ينتهى الى السجن .

وليلى شخصية جذابة جميلة يحبها سعيد وهى تحاول أن تخرج سعيدا من أزمته ، لكنها لاتستطيع فى الوقت الذى يخرج فيه حسام من السجن . ونعرف من حديث سعيد وليلى أنه كان يداعبها بالكلمات . ولما لم يقدم لها حسان حبه ترتمى

فى أحضان حسام الذى كان أول رجل يغازلها .

وحسام شخصية تمثل الانتهازى ، خفيف الظل ، يصنع أى شىء ليرضى ذاته . انضم إلى الجماعة ، ثم سجن شهرين ، وخرج من السجن عميلا للمخابرات ، وعاد إلى الجماعة ليبلغ أخبارها ، ويكتب تقريرا عن نشاطها ، استطاع بكذبه أن يأخذ ليلى إلى فراشه .. لتتجمع أزمة الجماعة فى بيته . وتنتهى الجماعة بعد أن يضرب سعيد حساما بالتمثال . ولايبقى بعد ذلك إلا الاستاذ قائد الجماعة . لقد فقدت الجماعة إيماناتها ، فسلوى ترفض الزواج من حسان ، وتقرر أن تذهب للدير لتحدد للجماعة وصفها ولتؤكد رأى الأستاذ فهم « الفرسان الحكماء المحزونون » . وزياد يتجه للتدريس فى روضة أطفال فى بلدتهم ، ويأخذ معه « حنان » ليبقى الأستاذ وحيدا .

ويحاول الأستاذ أن يدفعهم إلى أن يعلوا فوق المأساة ، وأن يتجاوزوها ، ولايستطيع أحد منهم أن يحلق فوق المأساة ، فهى وشم فوق الجبين وقيد فى الدم ، ويسألهم ألا يدعوه وحده يحمل عبء الكلمة فلابد أن يعود سعيد وحسان وأن ينضم إليهم فرسان جدد .

لاتدعونى وحدى فى شيخوختى الصدئة
أحمل عبء الكلمة
أيئستم ؟ ستسير الأحوال إلى شط الخير
سيعود سعيد .. وحسان

وسينضم إلينا فرسان جدد أصلب منا عودا
وأكثر منا قدرة
وسنكتب ... ونمثل ونحب
وستصبح هذى الأيام المرة
ذكرى واهنة منطفئة

ولكن هذا الأمل لايستمر فالشرطة قد داهمت المطبعة وسحبت رخصة الجريدة ، فيتحول الأستاذ عن موقفه من دعوته للجماعة بالبقاء إلى أن يطلب من سلوى وزياد وحنان الرحيل دون وداع ، ويطلب من الحاج على أن يغلق الأبواب ، لقد أصاب الأستاذ الإحباط .

والمسرحية بتكوينها دراما عصرية تقدم أزمة البطل المعاصر إزاء كل المعوقات التى تحيط به من السلطة ومن الفرد الطامح فى الوصول الى السلطة ومن أزمة البطل لنفسه وعدم قدرته على تجاوز الازمة الفردية ، والاستعلاء عليها ، فجميع أبطال المسرحية مأزومون : خان فرد الجماعة وذهب اثنان ضحية خيانته ووقعت فتاة فى حبائل هذه الخيانة ، ولجأت سلوى إلى حل فردى لأزمتها ، وهو الذهاب إلى الدير كما اتجه زياد وحنان إلى التعليم في روضة أطفال . والأزمة تكمن فى أنهم جميعا كانوا يحاربون بالكلمات ، واستطاعت كلمات حسام المعسولة أن تخدع وأن تحقق مكسبا مع السلطة ومع فتاة الجماعة ، فتستغل جسدها لصالحه . وإزاء أزمة الخيانة يعجز الجميع عن مواجهتها إلا بالحلول الفردية التى فرقتهم جميعا : السجن أو الدير أو العودة إلى القرية .

وقد تداخلت عناصر فنية فى كشف الأزمة الفردية فى المسرحية التى طلب الأستاذ أن تقدمها الجماعة كوسيلة للتعارف . واختيار مسرحية « مجنون ليلى » اختيار للبطل السلبى ، فغرق البطلان فى تمثيلها وتحول التمثيل إلى معايشة . وقع سعيد فى براثن شخصية المجنون لأنه منذ البداية يحمل أزمة ، ولم يستطع أن يحقق الحب ، لأنه يتحول إلى معنى . يرفض الجسد . أما ليلى فلم تقع فى براثن شخصية المسرحية ليلى ، إنها تحب سعيدا ولكنها تقع أسيرة لظرف حسام وكذبه ، ويقع البطل المعاصر فى مأزق ، فهو لايستطيع أن يتقبل موقفها وبدلا من مهاجمتها يهاجم حساما إن هنا وقفة تفرق بين حب البطل القديم وحب البطل المعاصر .

فحسان يؤمن أن مستقبل هذا البلد المتأوه لن يصنعه الحب بل يصنعه العنف الملتهب . إن مجموعة أشعار بريخت ورفاقه ، من جوته حتى آخر ثرثار عرفته اللغة الألمانية لم تمنع شرذمة النازية من أن تتربع فوق كراسى السلطة (ص ٤٠ ـ ٤١) وبين الأستاذ الذى يكتب فى الحب أن تاريخ الانسان صدره خفقات القلب الملهم لا تاريخ القفازات وحمامات الدم (ص ٤١)

ويرفض حسان منطقه وكتابته فهذا عصر النقمة والبغضاء .. هذا الصراع ليس مجاله مسرحية « مجنون ليلى » ، ولكن الأستاذ يحاول أن يخلق الحب فيطلب منهم

تمثيلها . الحب هنا يمثل الأزمة والصراع ، لأنه غير متحقق فى الداخل ، ففى هذا العصر يتحول ابن العشرين إلى رجل هرم معروق تتوكأ كتفاه على أقرب حائط ، كان هذا إحساس سعيد ممثل دور المجنون ، الصراع بين الحرية والحب حبلا صليبه وقيامة روحه ، فكيف يمنح رجل جاف مثل الصبار قلبه لامرأة . إن بطل المسرحية شاعر ويقول الشعر ، ولكنه يحس أنه لايملك أن يتكلم ، فهو يشعر أنه نبى مهزوم يحمل قلما ، وهو ينتظر نبيا يحمل سيفا .

مسرحية « مجنون ليلى » لم تحل أزمة البطل ، فهو بطل معاصر يعيش ألما لاينجيه منه إلا الحلم بالقادم ، وليلى حبيبته تسقط إلا أنها فتاة عصرية تريد أن ترتاح مع رجل يخاطب أشواقها حتى لو كان كاذبا .

وتلعب الأزمة دورا فى هذه المسرحية المعاصرة فقد قدم النص لحظة الاسترخاء وكأنها مسرحية داخل المسرحية ، حاول النص بها أن يتفادى السرد ، فقدم سعيدا وأمه وزوجها فى مشهد يكشف تعاسة الأم وتعاسة الابن ، هذه التعاسة التى سلبت سعيدا البسمة طول عمره ، وحرمته أن يعيش حياته حتى وهو يقاوم ليكون عضوا فى جماعة تحاول أن تصنع شيئا للمستقبل ، فكان أن توقف لم يصنع شيئا وجلس ينتظر حتى سرق منه الحبيبة رجل مزيف .

لقد حققت هذه المسرحية نموذج الأزمة للبطل المعاصر واستطاعت أن تكثف الحدث ، فلا يسقط فى هوة الحكاية وإن لم تتخلص من الحكاية الغنائية وتغليف الواقع بالرمز .

الرمز

لعب الرمز دورا هاما فى مسرحيات صلاح عبدالصبور فلم تخل منه مسرحية من مسرحياته .

لقد كانت مأساة الحلاج تقوم على الرمز ، ولقد كان هذا أهم سبب أدى بها إلى أن تخرج من دائرة التراجيديا ، إذ أن العقدة التى قام عليها الحدث كانت واهية ضعيفة من حيث هى واقع ، أما من حيث هى رمز فإنها تحتمل التضخم ، فأزمة الحلاج أزمة شاعر يحب الكلمة ويقاوم بها ، وتحول فى المسرحية إلى رمز ، وتحول الشبلى إلى رمز آخر صاحب الكلمة الساكت الصامت ، ومن هنا تقوم المسرحية كأى مسرحية رمزية على الإسقاط على الواقع ، فالسلطة قوية محتالة تريد صاحب الكلمة ، وتجد ذريعتها بين الجماهير فترشوهم وتدعوهم للحكم بقتله ، وتقف الجماهير بعد ذلك تواجه جريمتها لا جريمة السلطة ، وتتحول من الفعل الى البكاء إن الواقع هنا يعكس نفسه فى النص المسرحى ، وتتحول الرموز إلى أشياء ، ولكنها بتعدد القراءة وتعدد الرؤى يجد الناقد الذى يخرجها عن دائرة الرمز أسبابا مقنعة .

ولم تخرج مسرحية صلاح عبدالصبور عن الرمز ، وإن لم يكن ممثلا بشكل كبير ، فقد كانت حركة الواقع أوضح فيه من الرمز الذى ساهم فى تركيب الأحداث ، فهناك نماذج جاهزة تقدم إطارا جاهزا ، فشخصية حسام فى مواجهة سعيد تقدم

رموزا للواقع ، فبينما حسام يستخدم الكلمة للخداع فإن سعيدا يعبر بها بصدق عن أزمته وأزمة الانسان المعاصر . والتوجه نحو الرمز أدى بالنص إلى التحول نحو العبث ، ليس كبناء مسرحى وإنما كإطار حياتى تتحول فيه أشياء إلى عبث ويسقط فيه العمل الوطنى إلى هاوية التردى حتى إن الخلاص لم يعد لدى سلوى سوى الدير ، وعند زياد وحنان سوى الهروب إلى القرية ، وقد يكون الحل هنا ليس عابثا ، ولكنه فى الإطار العام هروب ، فلا أمل فى إصلاح المدينة . وسعيد الحالم مازال يأمل فيمن يأتى بعده لايحمل قلما بل يحمل سيفا . وحتى الأستاذ الداعى للحب ولأن يتم الصراع بالكلمة ينتهى إلى أن يطلب من الحاج على الساعى أن يغلق باب المكتب فهذا زمن لايصلح أن نكتب فيه أو نتأمل أو نغنى أو حتى نوجد .

الأستاذ : (يجلس على المكتب يجمع أوراقه وينادى) :

ياحاج على
لاتنس أن تغلق باب المكتب
أن تغلق باب الشقة
أن تغلق باب المبنى
هذا زمن لايصلح أن نكتب فيه ، أو نتأمل
أو نتعب أو حتى نوجد
ياحاج على
أغلق كل الأبواب
أغلق .. أغلق .. أغلق

هذه الرموز عبر عنها صلاح عبدالصبور كثيرا فى أعماله الشعرية ، فمنذ صدور ديوانه « أقول لكم » والكلمة أصبحت شاعريتها تتضمن فى الرمز ، وكأنها لاتستطيع بمفردها أن تحمل المعنى الذى يريده دون أن يرمز ، وتصل الرمزية ذروتها فى ديوان « أحلام الفارس القديم » كما أن مسرحيته التى ظهرت قبل مسرحية « ليلى والمجنون » وهى مسرحية « مسافر ليل » رمزية بكل معانى الكلمة .

★★★

لاتحمل مسرحية « مسافر ليل » بذورا رمزية كما فى مسرحية « مأساة الحلاج » و « ليلى والمجنون » وإنما هى مسرحية رمزية بكل معنى الكلمة ، ومع أن المؤلف يضع فى عنوان المسرحية عبارة « كوميديا سوداء » فهى ليست كوميديا ، وإنما مسرحية اعتمدت على الرمز ، فالنهاية السوداء جزء من بنية الرمز .

وتعتمد المسرحية على ثلاثة شخوص : الراكب وعامل التذاكر والراوى ، والنص هنا يجعل المواطن العادى فى مواجهة السلطة التى تسلبه بقدرتها كل إمكانية الوجود ، تذكرته فى الحياة وهويته الشخصية ليصبح منعدما بلا حيثية . ورغبة السلطة الملحة فى التحكم لاتعطيه فرصة للاختيار ، حتى وهو لايقاوم محاولا أن يسترضيها . والسلطة - أى سلطة - ممثلة فى الإسكندر الأكبر أو هانيبال أو تيمورلنك أو ليندون جونسون مسميات لرجال يعيشون فى التاريخ ، ولكن ما أسهل أن يستدعوا ليأخذوا أسماء جديدة

معاصرة لنا مثل سلطان أو زهوان . إن عظمتهم تسيطر على ذاكرة التاريخ ، ويعبر الراوى عن هذا :

الراوى : معذرة .. لاينفصل الإنسان عن اسمه
فالعظماء يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرة التاريخ
لتسيطر عظمتهم فوق البسطاء
والبسطاء يعودون إذا استدعيتهم فى ذاكرتك
ليكونوا متنزه أقدام العظماء
ولذلك خير أن ينسى الماضى
حتى لايحيا فى المستقبل
حتى لايخدعنا التاريخ
ويكرر نفسه .(٤)

ولكن التاريخ فيما يخص العظماء يكرر نفسه ، فما إن تستدعى طاغية حتى يظهر ، فالراكب حين ينطق أسماء العظماء يقرأها من ورق جلد غزال دون فيه التاريخ بعشرة أسطر فتستوقفه بضعة أسماء بارزة فيرددها ويكرر اسم الاسكندر وهنا يأتى عامل التذاكر إليه غاضبا بثيابه الصفراء والتقليدية فلقد استدعى الراكب الطاغية من التاريخ ليجده أمامه بلباسه الأصفر المعاصر ـ فالطغاة تتغير أسماؤهم وملابسهم ولكنهم شخصيات موحدة متشابهة . فالمسرحية هنا ليست ملهاة سوداء ، وإنما مسرحية سياسية بالدرجة الأولى ، تقف أمام السلطة لتكشفها . والطغاة بقبضتهم الحديدية قادرون على الاقناع ، فإن الراكب من شدة خوفه من عامل التذاكر يشك فى نفسه ، ويقتنع فلعله فعلا الإسكندر .

ويسقط المواطن فى هوة النفاق فى عدم مواجهته للسلطة حرصا على حياته فيقرر أن يتذلل لعامل التذاكر.

ماذا تبغى منى يامولاى ؟

عفوا مثلك لا يبغى من مثلى شيئاً

أعنى .. بم يشملنى عطفك ؟

بـم تكرمنـى

هل تجعلنى سرجاً لجوادك .

لقد سقط المواطن وأعطى للسلطة مقوده فلم ترحم ضعفه . فالمواطن أعزل والسلطة مسلحة ، إن كل ما يرجوه المواطن ـ وهو هنا الراكب ـ أن تتركه السلطة ؛ وهى ـ هنا عامل التذاكر ـ يعيش . فيعطيه تذكرة القطار الذى يمثل الوطن المحكوم بالسلطة العسكرية . فيأكل عامل التذاكر تذكرة رحلة المواطن فى موطنه ، وبذلك يسلبه حقه فى الحياة ، وينكر عامل التذاكر أنه أخذ التذكرة أو أكلها ، ويأخذ فى استجوابه عن التذكرة وهو يحذره أن يكذب . ويجلس عامل التذاكر بجانبه حتى يهدِّئه ويخلع سترته الصفراء ، لأنها تمثل الشكل الرسمى الذى يمكن أن يخيف المواطن ؛ فلدى بعض الناس حساسية ضد اللون الأصفر . وما إن يخلع سترته الرسمية حتى تظهر تحت السترة سترة ، وسترة ، فهى ثلاث بسترات . رتبة هذا الحاكم ثلاثية . وهو مدرب على مواجهة المواطنين ، تعلم من رئيسه عَشْرِىُّ السترة : "إن تُجَوِّع كلبك يتبعك" .

وعندما يسمع كلمة "الثقافة" يتحسس مسدسه . إنه يعلمُ الناس الديمقراطية حتى ولو اضطر إلى قتلهم جميعاً . إنه يمتثل بقول الحجاج "إني أرى رءوساً قد أينعت وحان قطافها" . ويجعل من كلمة عشرى السترة نبراساً له "حقق في رحمة ثم اضرب في عنف" . لذا فهو يحقق معه في رحمة وقد أعطاه بطاقة خضراء لتكون هويته الشخصية ، وحين يلقي الراكب بطاقته من الذعر على الأرض فهي مجرد ورقة بيضاء يأخذ في اتهامه بأنه يحوز أوراقاً بيضاء ، ويحاول أن يدافع الراكب عن نفسه بأن الورقة ليست بيضاء وبأنها بطاقته الشخصية يتهم بأنه سرق أوراقاً غير أوراقه ، ويستخرج عامل التذاكر نجمة مأمور أمريكي من جيبه ويعلقها على صدره ويأخذ في استجوابه في تهمة جديدة . بأنه قتل الله وسرق بطاقته الشخصية ، وهو كممثل للقانون يدعى علوان بني الزهوان بن السلطان ، والاسم هنا يؤكد الدلالة الرمزية لعامل التذاكر فهو ممثل السلطة ووالى القانون في هذا الجزء من العالم (القطار) ، وباسم من أعطوه السلطة (عشرى السترة) ، يفتح الجلسة ليقيم العدل ويحاسب هذا القاتل . ويقفز العامل كي يجلس في أعلى العربة فوق الرف الشبكي يدلّي ساقيه ويؤرجح قدميه فوق الراكب ، فالقانون فوق رءوس الأفراد . والقانون هنا صناعة صاحبه ؛ أي صناعة السلطة ، فثلاثي السترة يتحول إلى عشرى السترة . والمواطن الراكب يستعطف بكل ما يمكنه أن يستعطف من كلمات . ولكن السلطة لا ترحم فيحاول أن يظهر انبهاره بعامل التذاكر .

ويبرز فى شخصية عامل التذاكر تصوير للطاغية ، إنه يشعر أنه يتصرف فى أقدار الناس ، يحمل العبء الأكبر ، يفزع فى الليل إذا وقعت واقعة ، يخرج من قصره ليتفقد أحوال الناس ، يحفظ فى ذاكرته أسماء السفاحين والقتلة ، يستقبل زوار البلد لا يغفو إلا ساعات فى الأسبوع ، إنه لا يخشى الموت ومع ذلك فهو يحتاط للأمر بقتل أعدائه أو شرائهم ، إنه لا يخشى الأعداء ولكنه يخشى أصحابه وحسدهم . إنه يحيا فى وحدة ، ويبكى ، إنه يبكى شفقة على حساده ، يتمنى لو رأوا النور وعرفوه ، لو عرفوا معنى أن يصفو القلب وأن يتطهر . والمواطن المسكين لا يفهم ما يقال ، فإن التهمة أكبر من أن يفهمها عقله ، ويوضح له أن فقده بطاقته يعنى أنه غير موجود ، فمن سرق بطاقته قتله إذ أفقده تشخصه المتعين فى هذا الوجود ، لذا فعليه أن يفقد وجوده . وهو حين سرق بطاقة الله الشخصية . يكون قد قتله ، ومن هنا فإن الله لا ينظر إلى هذه الناحية من الكون ، لقد تخلى الله عنها ، والتهمة : أن أحداً قد قتل الله بسرقة بطاقته الشخصية ، وبذلك يكون قد انتحل وجوده . وتظهر قوة السلطة ، فقد قبضوا على أشخاص كثيرين واعترف البعض بالتهمة من شدة التعذيب ، وهو نفسه ـ عشرى السترة ـ يتنكر فى أسمال الفلاحين وزى العمال ، ليصل إلى حقيقة السارق ، لذا فهو يطلب من المواطن كصديق أن يخبره بالحقيقة . ولما كان الأمر قد وصل إلى الأعداء فلابد من الحسم حتى لا يختل نظام الوادى (مصر) . لذا فلابد من

قتله . إنها تضحية من المواطن حتى يدرك الناس أن الأمن مستتب . ويطلب منه أن يختار الميتة التى يرضاها : القتل بالسم أو بالغدارة أو بالخنجر ، ويقتله ثم يستخرج البطاقة البيضاء من جيبه ويلوح بها أمام عينى الراكب المحتضر .

وإذا كانت السلطة قادرة على توجيه التهمة والقتل العمد مع سبق الإصرار للإنسان لكى يظل الشكل قائما ؛ وهو أن الأمن مستتب ، فإن الراوى الذى يمثل الجماهير الصامتة يقف متفرجاً على الأحداث لا يصنع شيئاً . بل إنه يساعد السلطة فى حمل جثة المواطن ، وهو يتجه إلى الجمهور ليقول له : "ماذا أفعل ؟ فى يده خنجر ، وأنا مثلكم أعزل ، لا أملك إلا تعليقاتى" . فالراوى هنا يقف نفس الموقف الذى وقفه الجمهور من الحلاج ، غير أنهم تحملوا ألم الجريمة ، أما هنا فهو واقف يقوم بالتعليق .

ولم تخرج دائرة الرمز فى مسرحية "الأميرة تنتظر" عن دائرة الوطن والمواطن والسلطة . فلقد حكمت المدينة طوال خمسة عشر عاماً بكذبة . أميرة أحبت جندياً وساعدته ليستولى على السلطة ، قتل والدها وادعى أنه أوصى له بالعرش قبل أن يموت . وصدق الشعب ادعاء مغتصب السلطة وحبيبته . وأبعدت الأميرة الحبيبة فى كوخ لتعيش عذابها بالندم بتكرار القصة ، فيتحول تمثيل القصة إلى مسرحية داخل المسرحية ، وإن كانت هى صلب المسرحية ، فالأميرة تجلس مع وصيفاتها الثلاث يمثلن ما حدث فيصبح الحدث

شعيرة المواجدات الليلية لتذكر الأميرة بمأساتها . وبعد حين يأتي إليها السمندل ـ وهو المغتصب ـ ليطلب منها العودة معه إلى القصر ؛ فقد أصبح ملكه متشققاً من حوله كلحاء الأشجار هجره القادة والجند . إنه رمز لمغتصب السلطة لا يستطيع أن يحافظ عليها إلا بكذبة فهو يعود للأميرة حتى تمنحه قوة شرعية في مواجهة من يريدون سلب السلطة منه ، فهو يريدها أن تعود معه ليخرجا فى الصبح إلى الميدان وكفاهما معتنقان ، وليعلنا للناس أن أميرتهم عادت لتخلع ثوب الغفران على عاشقها وأنه يتلقى منها الغفران بأحلى آيات العرفان .

السمندل : سنحث الخطو إلى القصر
ندرك أول خيط الفجر
وسنخرج فى الصبح إلى الميدان ، وكفَّانا معتنقان
ونقول لهم إن أميرتهم قد عادت
خلعت ثوب الغفران على عاشقها المثقل بالذنب
فتلقاه عاشقها المثقل بالذنب بأحلى آيات العرفان(٥)

وهنا يتوقف القرندل الذى كان حاضراً لحظة لقاء الأميرة بالمغتصب ، وقد كان ينتظره . إنه يعرف أنه سيجيء إلى الأميرة ليبحث عن قوة جديدة تعينه على فرض قوته مرة ثانية على الوطن . يمتقع وجهه حين يسمع كلمات المغتصب فيسألها ألا تذهب معه . لقد طعنت المدينة كذبة ذات مساء

فاعتلت منها واسترخت مثقلة بالجراح ، والليلة قد تهوى أنهاراً وتلالا ومنازل ، لو ولدت فى ساحتها كذبة أخرى . فالمدينة لم تنس طوال الخمسة عشر عاماً . ماحدث لها ، وهى فيما يبدو متأهبة لمواجهة الظلم ، وإذا ما جاءتها هذه الكذبة الجديدة فإن أشياء ثقيلة قد تحدث للمدينة . ويوجه القرندل كلمته للأميرة أن تكون سيدة وأميرة لا تثنى ركبتها النورانية فى حقوى رجل من طين . أيّا ما كان شهماً أو غداً ، عملاقاً ، أو أفاقاً . كان يمكن أن تكون الأميرة هنا رمزاً للمدينة لو انتهت المسرحية بكلمة القرندل ، أو بالقصيدة التى ترثى فيها الأميرة السمندل وهى تختمها بقولها : أوه ما أشبهه فى ضجعته بأبى .. أنظرن وباركن .. اكتملت لحظتى الموعودة حتى سحقت نفسى قطعا .

وكانت المسرحية عند كتابتها الأولى تنتهى بطلب الأميرة من وصيفتها الكبرى أن تعد متاع الرحلة .. ثم تناشد وصيفتها الإسراع ، ولكن المخرج نبيل الألفى كان يقول له : "إن الأميرة ستعود إلى مدينتها لتستمتع بلذة الحكم أو بلذة أداء الخير نحو أبناء مدينتها . ألم تزدها هذه التجربة المريرة وعياً بمسئولياتها" (ص ٥٨) .

وأدار المؤلف الأمر فى ذهنه "ورجح عنده إضافة مشهد ختامى لا للسبب الذى ساقه المخرج فحسب ، بل لسببين آخرين : أولهما أن اللحظة التاريخية لعرض المسرحية كانت تختلف عن لحظة كتابتها ، وكان العرض فى حاجة إلى أن

يقول كلمة تواكب اللحظة ، وثانيهما "أنى كنت قد أدركت من عرضين سابقين لأعمالى المسرحية أن من الواجب أن يكون إسدال الستار فى مسرحنا حاداً بعض الشىء ، فالستارة الهادئة لا تكاد تناسب مزاجنا" .

والسبب الأول أسقط من النص رمزاً كان يمكن أن يكون معطاءً . فالأميرة وهى تؤدى دورها كانت تمثل آلام المدينة ، ولكن بهذا الكشف أصبحت تمثل نفسها . فسقط عنها الرمز . أما السبب الثانى فلم تكن نهاية المسرحية بكلمة القرندل أو الأميرة لتكون هادئة . ومع ذلك فما قاله صلاح فى كلماته إنما هو عودة للحس الخطابى الصارخ فى النهاية ، ولو أن صلاحاً اكتفى بأن يقدم عملاً للتاريخ لا للحظة لعمّق العطاء الرمزى عمقاً لا يحده الزمان .

وفى مسرحية "عندما يموت الملك" يعود الرمز الوطن فى شخص الملكة . فالملك يعجز عن إعطائها طفلاً . ولأنه عاجز فإن على الملكة أن تأتى برجل يمنحها هذا الطفل . وتطلب من الملك أن يختار لها من يملأ بطنها . فالملك القوى القادر لم يستطع أن يهب امرأته طفلاً . فيخبرها الملك أنه سيقتل الرجل بعد أن يتم مهمته ، ولكنها ترفض بإصرار أن يقتل رجلاً يعطيها زهرة .

ويغضب الملك فقد كان الأمر قاسياً عليه ، فيرى الموت فيناديه طير الموت الأسود ليدخل فى أعضائه مختطف الخطوة مسروقاً يفتح له صدره لينقر حتى يجد طريقا .

الملك : لا ... الموت

فى موعدك تماما ... ياطير الموت الأسود

أدخل فى أعضائى مختطف الخطوة مسروقا

ها أنذا أفتح لك صدرى ... نقر حتى تجد طريقا

ياسيدتى .. استدعى وجوه الدولة (ص ٥٨)

ويحضر وجوه الدولة وعلى رأسهم الوزير والقاضى والمؤرخ والشاعر بصحبتهم الجلاد . ويسقط الملك ميتاً ، فقد نام الطائر فى قلبه فيشكر الموت لأنه خلصه من وطأة أعبائه ، بينما الزوجة فرحة تنظر إليه كأنها تريد أن تتأكد من موته فهى الآن يمكن أن تنال الطفل .

وتتم محاولات ليستيقظ النائم من رقدته الأبدية ، وتتجه الزوجة إلى الوزير تطلب منه أن يعطيها الطفل ، ولكن الوزير مازال خائفاً من الملك يطلب إليها أن تعود للغرف الملكية ، فما كان الملك ليرضى أن ينظرها العامة والدهماء حتى هم كانوا لا يجرءون على النظر إليها خوفاً منه :

حتى نحن .. الكبراء

كنا نغمض أعيننا حين نراك ونخفى من صفحتها الملساء

ماقد يلمع فيها من تعبير أو إحساس

هرباً من غضبته النارية

عودى .. عودى .. يامولاتى (ص ٧٤) .

فلقد كان الملك يخفيها عن كل الناس ، وهاهو ذا يتركها

مجدبة دون عطاء ، فتتجه إلى المؤرخ تطلب سطراً من تاريخه في جسدها ، ليصنع من أحرفه طفلاً . وإذا به كالوزير يخاف أن يلمسها ويتصورها جنت فتذهب إلى القاضي فتطلب منه أن يلف عليها ثيابه ليخلف لها طرفاً منه لتصنع منه طفلاً فيرفض ، ويطلب منها العودة لتصبح محجوبة في الغرف الملكية ، ويكون الشاعر أكثرهم جرأة ، إنه لا يقبل ولا يرفض أن يعطيها الطفل ، فهي ما إن تنظر إليه حتى يخبرها أن كلماته لا تصنع طفلاً . إنه يحمل الطفل في صرة أحلامه ويحلم إن أنجب طفلاً أن يطلقه في شمس الغابات وأنسام النهر ، إنه لا يريد أن يذهب معها الآن ، فهو جزء من هذا المشهد الحزين وقد اتضح أنه الوحيد الذي كان يختلس النظر إليها ، وكان يحبها قبل أن يقع في أسر الملك ، ويصبح جزءاً من نظامه . ولم يتوقف حبه لها ، كان يعيش لها ، ويجرؤ على أن يذهب بها ، ويودع أصحابه فيعده الوزير مجنوناً ، ويطلب القاضي أن يرد بالقوة ، ويعلن المؤرخ أن الملك حين يعود سيعاقبه بالقوة . ولم يعبأ الشاعر بقولهم فالملك تدلى ميتاً حين رأى ذاته في مرآة صافية في عين هذه المرأة . إنها في هذا النص تتحول إلى شعب كامل استطاع أن يهزم السلطان ، ولم يجرؤ أحد أن يتقدم إليها ليحملها بالخصب بالطفل سوى الشاعر .

يمجد صلاح عبدالصبور في شعره وفي قصائده الشاعر ، تمزقه حساسيته في عصره لذا جعل الذي يقتل السمندل شاعراً أو روح شاعر . فالمناضل شاعر والأمة تحتاج إلى

الشعراء ، فليس هناك من ينقذها سوى الشاعر ، فهو المغامر الوحيد الذى خرج ليواجه الجلاد بالكلمة ، فالكلمة فاعلة .

لقد ذهب الجلاد ليأتى بالملكة ويقتل الشاعر ، فالملك الميت يريد الملكة ويقترب الجلاد بسيفه من الشاعر ، فيمد مزماره ، ويطعن الجلاد فى عينيه فيصرخ ، ويتراجع ، وتدمى عيناه ، فيغطيهما بإحدى يديه ، ويضرب بسيفه على غير هدى ، ويكون الشاعر بمزماره قد انتصر على الجلاد بسيفه ، فالمزمار هو القوة الوحيدة التى يمكنها أن تواجه السيف . تقترب الملكة من الشاعر رافعة يده فى يدها وتغنى للشاعر والمزمار :

أنت صرعت الجلاد
وصرعت الخـوف
عزف المزمار نشيد الدم
بينما أصبح سيف الجلاد الغاشم
أعمى لا يجد طريقه ..
أقدم .. خذ منـه السيف

ويتقدم الجلاد إلى الشاعر فيجرحه بسيفه ، ثم ينتهى الموقف بانتصار صاحب المزمار . إذ يأخذ الشاعر السيف من الجلاد ويقتله ، وفى الوقت نفسه يتهاوى جريحاً بين يدى الملكة .

يدافع الشاعر عن الملكة كما يدافع عن أرضه ، وتمتلىء الملكة بالرغبة فى أن يعطيها صاحب المزمار الذى أسقط

السيف الطفل . لقد تحول المزمار إلى فارس . لقد كان الشاعر يريد الموت ولكنه يتمنى أن يحيا من أجل المرأة .. الأرض .. الوطن .. إنها معه تنتظر روح الكون هنا لتنفخ فى السر لتعطيها الثمرة . لتعطى دلالة جبريل الأمين وهو ينفخ فى مريم .

حتى إن حان الموعد
جئت إلى جذع الشجرة
وهززت إلى الأغصان
لـن أحتكـم .
سأسير إليه .. ليتكلم

وفى الفصل الثالث تمسح المرأة على المزمار ليعود لطبيعته السمحة مزماراً عاشقاً .. وقد حمل الأرض الثمرة .

وفى الفصل الثالث يخير المؤلف الجمهور بين حلول ثلاثة ، الأول حل الشكوى للأقدار فى العالم السفلى ، فالملك يريد الملكة أن تنام إلى جانبه ليعود إلى الحياة ثانية . ويأخذها رجال الحاشية إليه ويذهب الشاعر إلى قضاة محكمة الأقدار لتعيد إليه حبيبته .

ويصدر قضاة الأقدار حكماً أن تقسم المرأة بين الملك والشاعر ، فيرفض أن تقسم ، ويعلن أن يتركها للملك حية بدلاً من أن يأخذ نصفها ميتاً ، فالشاعر هنا هو المضحى وليس الحاكم .

وفى الحل الثانى تنتظر الحاشية عودة الجلاد أعواماً عشرين يكون الطفل قد كبر ، فيحاول أن يجلس على العرش فينهار به ، فتهتز جدران الغرفة وتسقط أستارها ويخوض فى العناكب ، إن عليه أن يبدأ حياته بترميم العرش المتهدم . لقد تهالك العرش فى السنوات العشرين ولن يستطيع أن يعيد ترميمه ، فالجميع محبوس فى هذه الغرفة فقد احتل أمير البر الغربى باقى غرف القصر بينما رجال الحاشية مشغولون بأمر الشاعر .

أما الحل الثالث فيعود إلى نهاية المنظر فى الفصل الثانى عند الكوخ ، يحمل فيه الشاعر السيف ليصبح شاعر الملكة الفارس . لقد اجتمع المزمار والسيف فى شخص واحد ، وحين تأتى الحاشية يسل سيفه فى وجوههم فيعلنون ولاءهم له ، وتعتلى الملكة العرش لتعلن أن حاشيتها الناس جميعاً ، تفتح بابها للمرضى والفقراء والعشاق ، وطوافى الطرقات ، وأهل الحرفة والأمراء ، ويبقى الشاعر جنب حبيبته ينسج أحلام المستقبل المتغنى بالصبح الأجمل ..

الملكة : بل تابعى الفانى فى حبى
الناسج لى أحلام المستقبل
المتغنى بالصبح الأجمل
الصبح الأجمل (ص ١٥) .

وتكون هذه النهاية متسقة مع المسرحية بينما النهايتان الأخريان المقترحتان من المؤلف تبدوان تلفيقة تجديدية لا

مبرر لها ، فقد خرجت عن إطار النص ، وأبعدته عن محوره ، فالبعض يدعم فكرة أن الدولة يحميها الشعراء أصحاب الأحلام وصناع المستقبل .

.....

- لقد تحقق للرمز وجوده فى مسرحيات صلاح عبدالصبور من خلال الحس الشعرى الذى أغنى النص بغنائيات عذبة لم تستطع النصوص أن تتخلص منها ، لذا فإن هذه الأعمال تحتاج إلى وقفة عند غنائيتها .

الغنائية

تعد الغنائية إحدى الظواهر الأساسية فى مسرح صلاح عبدالصبور ، لم تخل مسرحية منها ومع أن نقد النقاد لمسرح شوقى بأنه مسرح غنائى أصبح أمراً شائعاً عند من يعرف مسرح شوقى ومن لا يعرفه ، فإن مسرح صلاح عبدالصبور وقع فى هذا المأزق بصورة لا تقل عن استخدام مسرح شوقى له وقد يفرق بين غنائية مسرح شوقى وغنائية مسرح صلاح بأن هناك اختلافاً بينهما . صحيح أن هناك اختلافاً بين الشعر الغنائى فى كل من المسرحين ولكنه خلاف يرجع لاختلاف الغنائية عند كل من الشاعرين .

القصيدة الغنائية فى مسرح صلاح عبدالصبور تلتقى مع بنية القصيدة فى الشعر الجديد الذى يجسد فيه الإحساس ويكثف ، وأصبح له شكله الرمزى وقدرته الإيحائية التى

يستوجبها الغموض المغلف للحس الشعرى . فالخلاف إذن خلاف بين شاعرين كبيرين ، وبين رؤية عصرين لبنية القصيدة . فإذا تجاوزنا هذا الخلاف الذى يفرق بين القصيدة الحديثة والقصيدة التقليدية فإننا نجد أنفسنا أمام اتفاق فى استخدام القصيدة الغنائية فى المسرح .

لقد اعتمد صلاح عبدالصبور على الشخصية الشاعرة فى أربع من مسرحياته ، وأحال شخصية عامل التذاكر إلى شخصية شاعرة وإن كانت تحمل مشاعر قاهرة قاسية .

وفى مسرحية "مأساة الحلاج" يبدو من أول وهلة شاعرية الحلاج وإحساسه بالله وبالحياة فهو فى قمة العشق للذات الإلهية . إنه يؤمن بأن الرحمن يختار شخوصاً من خلقه ليفرق فيهم أقباساً من نوره ليكونوا ميزان العدل وقد أفاض الله عليه نوره ليفيضه على الناس :

الحلاج : (للشبلى) لا .. إنى أشرح لك
لم يختار الرحمن شخوصاً من خلقه
ليفرق فيهم أقباساً من نوره
هذا ليكونوا ميزان الكون المعتل
ويفيضوا نور الله على فقراء القلب
وكما لا ينقص نور الله إذا فاض على أهل النعمة
لا ينقص نور الله إذا مافاض على الفقراء .

ويدور حوار بين الشبلى والحلاج حول الفيض الإلهى عن الشر والخير لا يخرج عن كونه حواراً غنائياً تتبادل فيه

أحاسيس كل من الشاعرين حول رؤية كل منهما فى هذا الشأن بشكل غنائى .

يتحدث الحلاج عما صنع فى الحج وكيف أوقد قلبه ناراً وكيف أنضج قلبه وقد الصحراء المحرق !

هل أوقد قلبى إلا وقد الصحراء وسعى الرمضاء
والصوم إلى أن أغفى الجسم الناحل فى جذع النخلة
فى أرض مدينتنا الخضراء
ولدت كلمات الله هناك بقلبى المثقل
فأتيت بها طوفت بأرض الناس
عن فتنة طلعتها أنضو أطراف ثيابى شيئا شيئا .
سأخوض فى طرق الله
ربانياً حتى أفنى فيه (ص ٣٤)

وحين يقف الحلاج بين الناس يعظهم يتغنى بإلهه فى قصيدة من أربعين سطراً يبدؤها بقوله : "أراد الله أن تجلى محاسنه وتستعلن أنواره" (ص ٤٣ ـ ٤٦) يستفيض فيها بذكر محبوبه وجنود إبليس صناع القحط فى الأرض ويختمها بقوله :

فهذا حبنا الله
أليس الله نور الكون
فكن نوراً كمثل الله
ليستجلى على مرآتنا حسنه

ولا يتوقف الحلاج فى السجن عن الغناء لإلهه . وتبرز

حيرة الحلاج فى شعره حيرة شاعر صوفى ، فهو يشعر بصراع فى داخله يمزقه ، إذ أنه يشعر أن عليه أن يختار ، فقد أخفى الله عنه نوره ليريه الطريق . وساعة الاختيار يقف عاجزاً ، ماذا يختار أن يرفع صوته أم يرفع سيفه ؟ أن يكون شاعراً أم محارباً . إنه بالتأكيد شاعر وليس بمحارب ، فقد سلم نفسه للشرطة دون مقاومةٍ وسلم نفسه فى المحاكمة دون مقاومة أيضا .

والغنائيات فى هذه المسرحية تعد أحدث ماقيل فى الشعر الصوفى وفى وقفة الإنسان الصوفى ، أمام ربه ، وحيرته حين لا يرى نور اليقين بين أن يدافع عما يؤمن به بالكلمة ام بالسيف . إن الأزمة هى كيفية التوفيق بين القدرة والفكرة ، المزاوجة بين الحكمة والفعل . ليترقب شخصاً يستطيع أن يؤدى ذلك ، فهو لا يملك إلا أن يتكلم ولتنقل كلماته الريح السواحة .

لم يكن وحده شاعراً ، ولكن صديقه الشبلى كان أيضا شاعراً فهو قد اختار حين طلب للشهادة فى قضية الحلاج أن يقول كلاماً غامضاً ، ويرجو من القاضى ـ حين يسأله إن كان ما يقوله فى المحكمة هو قوله أم قول الحلاج ـ أن يتركه يمضى لانه عاهد الله ألا يفشى نعماه وألا يكشف وجه الأسرار :

الشبلى : يامولاى أرجوك .. إصرفنى إنك تلقى بى فى النار

فلقد عاهدت الله .. ألا أفشى نعماءه
ألا أكشف وجه الأسرار
ألا أتحدث عن حالى قط
دعنى أرعى عهدى . واصرفنى (ص ١١٣)

وحين يصلب الحلاج يقف الشبلى ليرثيه بمرثية فيها عتاب له ، وعتاب لنفسه أَوَ لَم ننهك عن العالمين فما انتهيت . وهل يساوى هذا العالم الذى وهبت له ما وهبت .

لقد كانت شخوص المسرحية تقدم أيضاً قصائد غنائية ومقدم المجموعة فى بداية المسرحية يرثى الحلاج ويبكيه ويصفه : "كأنه طفل سماوى شريد .. قد ضل عن أبيه" .

. . . . . .

وكما بدأت مسرحية مأساة الحلاج بغنائية ، فقد بدأت مسرحية "ليلى والمجنون" فى فصلها الأول بغنائية من الأستاذ . لقد دخل على تلامذته وهم يتناقشون حول مجلتهم والشعر ودوره فى التغيير ، الكلمة أم القنبلة فيبدأ الأستاذ حديثه معهم عن المجلة البوق الذى يتألق كالوشم النارى على ساعد هذا البلد الممتد ، عن الحرية والعدل وإحساسه بالمستقبل ، وهو يعلم أنهم لن يشاهدوا هذا المستقبل .

وأنا حين اخترتكمو من بين شباب الكتّاب
لتصلوا جنبى للزمن الآتى كى ينكشف ويتقدم
كنت حزيناً أعلم

أنى أسلبكم أياماً ماثلة كى أعطيها للحلم
حلم قد لا تشهده خلجان قد لا نرسو فيها
رغم محبتنا للمدن الدافئة النائمة ببطن الخلجان
رغم أحبتنا وضعوا الشمعة فى الشباك ،
وناموا فى اطمئنان
فى أعينهم ذكرانا كملائكة رحلوا كى يأتوا بالغد
كى يأتوا بالمستقبل .. حلم قد لا نشهده (ص ١٧ ، ١٨)

ولم يتحدث الأستاذ فى المسرحية حديثاً غير غنائى.. إنه شخصية شاعرة حالمة ، تعلم شعراء مختلفى الأمزجة ، ولكى يجمعهم يقترح أن يمثلوا مسرحية أحمد شوقى "مجنون ليلى" . وهذه المسرحية تعكس نفسها على النص ؛ مسرحية مبنية على أبطال غنائيين ، تتوازى مع المسرحية الجديدة ذات الأبطال الغنائيين أيضا ، فتضيف غنائيتها حساً جديداً لها . فالأستاذ يريد أن يعلمهم مع الثورة الحب ، فما أشد حاجة الثوار الى أن يسمعوا كلمات الحب ، ويستعير كلمات بريخت "إنا حين أردنا تمهيد الأرض لينبت فيها الحب .. ما أسطعنا من وطأة ميراث الماضى .. أن نعرف حب رفيق لرفيقه" (ص ٤٠) الأستاذ يصارع رغبة تلامذته فى العنف ، وهنا تكون كلمات مجنون ليلى : "تعالى نعش ياليل فى ظل قفرة ... إلخ . مهدئا للحالة الانفعالية العنيفة التى تعيشها الجماعة ، ولا يظهر الاستاذ بعد ذلك إلا فى النهاية المسرحية وقد سجن حسان وسعيد متهمين بمحاولة قتل حسام . يقف الأستاذ ليتغنى بالمأساة غناء الشعراء

الجوالين :

وكما كان الأبطال القدماء
ممن حفظت سيرتهم قصص الشعراء الجوالين
وأسمار الفقـراء
سنودع قتلانا .

إنه لا يبتعد كثيراً عن كونه شاعراً يحلم بالمستقبل ، فالسجناء فى نظره قربان للريح كى تجتاز بهم البحر إلى مدن المستقبل .

وهنا يحدث اختلاف بين زياد والأستاذ ، فهو ينادى أستاذه واصفاً إياه بالطيبة ، وحين يذكر هذه الصفة يكون قد ابتعد كثيراً عنه ، فالصحف والكلمات ليست زوارق للمستقبل ، فالمدينة قد احترقت ويبرز عذاب الأستاذ ، فهو نفسه يعيش صراعاً : ماذا يفعل والرفقاء يتفرقون ، والقاهرة تحترق والقتلة يأتمرون على المدينة ، وهو نفسه يجلس ليداعب طفله . فالمأساة تمزق الجميع . إن الحوار بين زياد والأستاذ حوار غنائى ، ينتهى بأن تغلق الحكومة المطبعة ، فيستسلم الأستاذ لتفرق الجماعة ، ويقرر أن يزور سعيداً فى السجن .

وشخصية سعيد هى الشخصية الرئيسية فى المسرحية : شاعر محبط يحب ولا يستطيع أن يحقق حبه أو يمارسه بشكل سوى . ويلقى قصيدة فى المنظر الثانى من الفصل الثانى بعنوان "نبى مهزوم يحمل قلماً ينتظر نبياً يحمل سيفاً" . وقد

أقحم النص مناسبتها فى المسرحية ؛ فزياد يطلب من سعيد أن ينشدهم من شعره فيرد عليه بأنه سيقول لهم آخر أشعاره . وهذه القصيدة تعد من أجمل غنائيات صلاح عبدالصبور في أكثر من تسعين سطراً ينعى فيها جيله المملوء بالمنهزمين ، فرأيه أن الجيل قد مات ولما يولد بعد ، لا يقدر أن يصنع شيئاً حتى الحب . وتحقق المسرحية مقولته فهو لا يعرف كيف يحب ليلى وهى أيضاً لا تعرف كيف تحبه أو تحب غيره ، وينتهى إلى السجن ، لينشد قصيدة ، فالأستاذ يسأله إن كان يبغى شيئا ، فيرد عليه بأنه يبغى أن يبعث برسالة للقادم من بعده . إنه ليشعر فيها أن الخلاص سيأتى من هذا القادم وعليه أن يأتى وبأقصى سرعة .

وإذا كان سعيد قد عجز أن يحقق حبه حتى وهو يتغنى بأحساسيه ، فليلى أيضاً كانت فى كثير من حديثها شاعرة تتغنى بالحب .

الغناء هنا يمثل وحدة خاصة بالمسرحية ترتبط بعنوانها الغنائى "ليلى والمجنون" ، ويمكن أن تحذف هذه القصائد من المسرحية فلا تنقص المسرحية شيئاً ، ولكن الغناء ينقص كثيراً ، وإذا كان الاختيار بين الغناء والمسرح فلا أظن أحداً يقبل أن تضيع هذه الغنائيات الفريدة فى شعرنا الحديث ، ولو على حساب المسرح ؛ فالغناء جزء أساسى من بنية مسرح صلاح عبدالصبور ، إنها قدرة الشاعر ، وعلينا أن نحاسبه على كيفية استخدام هذه القدرة لا على حذفها .

وفى مسرحية "الأميرة تنتظر" لم يتخل النص عن الغناء وأصبح أيضا جزءاً من بنيتها . وكانت الشخصية الأساسية هى الأميرة ، تعيش أحزان الندم على ما فعلت بأبيها وقد تركها الحبيب بعد أن وعدها أن يعطيها أطفالاً : فى كل خريف طفلاً ، ولم يف الحبيب بما وعد بعد أن اغتصب العرش . ومع الندم والحزن تعيش الأميرة حالة وجدانية مولدة للشعر . فالحدث حدث شعرى ، والأميرة تستعيد الماضى فى شكل طقس تمثله مع وصيفاتها الثلاث تؤدى واحدة منهن دور العاشق الخادع ، وحين تراه الأميرة تأخذ فى إنشاد غنائيتها التى تنقطع مع تدخل الوصيفة فإذا ما حذفنا كلمات الوصيفة فإنها تصبح قصيدة غنائية واحدة تبدأ بجملة "وأخيرا جئت بعد أن جن نهارى" وتبرز القصيدة قوة الحب فى قلبها للمغتصب . تصفه وتصف جماله ومشاعرها نحوه .

آه علقنى بأكتافك كالعقد وداعبنى وانثرنى حبات
وبعثرنى على جسمك موسيقى ونورا
ثم لملمنى وانظمنى فى حبل امتلاكك
وتحسسنى واختمنى بختمك
وليعدك الغد لى طفلاً شقياً وجسوراً (ص ٢٩)

وختام القصيدة يمثل نقلة درامية تحكي فيها ما حدث ليلة مقتل أبيها ، وتختم القصيدة فى لحظة تمهد للبكاء :

والآن اخرج حتى أبكى رَجلى المقتول
وأزف إليك مطهرة بدموعى :

يارجلـى القاتـل
اخـرج .. اخــرج

وتنهار الأميرة فى بكاء حار ، ويدخل على إثرها القاتل السمندل وتعود الأميرة بعد أن تستجوبه عن أسباب حضوره إلى الغناء الشعرى .

ويتدخل القرندل حين يدرك أن كذبة جديدة ستدخل عالم المدينة ، فيقتل السمندل لينهى لحظة طويلة من ظلم المدينة ، فيغنى للأميرة أن تكون سيدة وأميرة وأن يكون كل الفرسان الشجعان لها ممن يحلو مرآهم فى عينيها خداماً لا عشاقا او عشاقا لا معشوقين ، الحس الغنائى مرتفع ارتفاع العاطفة التى تتحرك فى النص وارتفاع الشاعر الغنائى .

وقد برز فى مسرحية "بعد أن يموت الملك" تقدم الغناء خطوات ، فالجوقة المكونة من ثلاث نساء كن حين يظهرن يغنين ، والخياط حين قدم للملك قطعة من المخمل الأبيض يقدمها للملك بقصيدة يتغزل فيها .. بالقماش .

قطعـة مخمـل
بيضاء الطلعة ناعمة الهدب
ما كدت أراها حتى .. آه .. كان لقاء يامولاى
أحسست بقلبى فى أضلاعى يتوثب

وإذا حذفت كلمة "قطعة مخمل" فإنها لا تعدو أن تكون قصيدة غزل فى امرأة فهو يختمها بقوله :

ملت إليها لأقبلها فانكمشت وهى تقول :

أنا بكر لم التف على ساقى بشرى من قبل (ص ٢٩)

ويستمر الخياط فى الحديث شعراً غنائياً حتى يتقبلها الملك ، ويتحول الملك إلى شاعر يلتقى بالملكة فيناديها مناداة الشاعر بجمل شعرية تعود صلاح عبدالصبور أن يذكرها فى شعره "يانجمى الأوحد" ، ويضيف إليها "ياكوكبى الغافى فى عليائه" فالمرأة هنا أكبر من أن تكون زوجة ، إنها الوطن الذى يحكمه . وحوار الملكة للملك يصبح قصائد غنائية ، وهى تتكلم عن طفلها وعن موسيقى الليل المسحورة التى هجرتها وقد عادت إليها الآن ، فهى أنغام السجن الزرقاء تتعلق فى الأستار المسدلة هناك ، وهى أنغام الفرح الوردية تتراقص حول المصباح الشاحب ، إنها نغم طفل لم يكبر . وتتحول المسرحية إلى غنائية حين تلتقى بالشاعر فتتفجر الطاقات العاطفية ، فوجود الشاعر هنا بالضرورة يفجر الحس الغنائى ، فهو يتغنى للحبيبة ويتغنى للشمس يناجيها كأنما يتعبد لها :

ياسيدة المرج الغيمى الأزرق

لو أنكسر كشعاعك حين يمس الأرض

لو أهوى ميتا أتمزق

لا تتحمل نفسى وطأة هذى اللحظة

توشك نفسى أن تتفرق كالأشتات

أعنى لحظات حياتى ، أحفلها بالرغبة .. والعجز بالفرحة والخوف ..

بالذكرى والنسيان ..
بالشوق وبالإشفاق .. (١٠٦ ـ ١٠٧)

وتتشابك الأحداث ، فالشاعر يواجه الجلاد ويدافع عن حبه ويجرح فتتخلق الغنائية من الحدث الغنائى .

ولم تكن فى مسرحية "مسافر ليل" شخصية شعرية أو شخصية تدعو إلى الغناء ومع ذلك فلم تخل من التعبير عن المشاعر الذاتية فى غنائية مأساوية تبرز مشاعر عامل التذاكر الخربة ، غير أن هذه الغنائيات تختلط بالسرد فتفقد الغنائية حسها ليبقى الحس السردى عالي الصوت ، وتخبو الغنائية وتخرج من فم الراوى جملا غنائية لتضيع مع السرد .

فالعدل بلا مظهر
كالمرأة دون طلاء

فالسرد هو الغالب على هذا النص ، إذ أنه كما كان للغناء دوره فى مسرحيات صلاح عبدالصبور فقد كان للسرد أيضا دور مهم ..

السـرد

لم يخرج مسرح صلاح عبدالصبور عن واحد من أهم أسس الفرجة الشعبية وهو السرد ، وقد تعامل معه فنيا بطريقتين .. الطريقة الأولى هى السرد التقليدى الذى اتبعه كتّاب المسرح ، والطريقة الثانية هى استخدام الجوقة لتقوم بوظيفة السرد .

لقد خففت حدة السرد التقليدى من مسرحيات صلاح عبدالصبور إلا أنها لم تختف ، ففى مسرحية "مأساة الحلاج" يأخذ السجين الثانى فى سرد حكاية حياته يتحدث فيها عن نفسه وحبه للكلمات وزيارته لدور العلم ودكاكين الوراقين وحب أمه له . ويتحدث عن أمه بحزن شديد وشفقة ، كانت خادمة تجمع كسرات الخبز وفضل الثوب من بعض بيوت التجار ، كان فى ذلك الوقت طفلاً لا يعى ما حوله . مرضت أمه ، قعدت . ثم عجزت فماتت ، ويسأل هل ماتت جوعاً ، ويرى أن هذا تبسيط ساذج فأمه ما ماتت جوعا لقد عاشت جوعانة :

أمى ما ماتت جوعا .. أمى عاشت جوعانه
ولذا مرضت صبحاً .. عجزت ظهراً .. ماتت قبل الليل .
(ص ٧٢)

وفى قصيدة يختلط فيها الغناء بالسرد ، يتحدث الحلاج لقضاته عن نفسه ، وعن تاريخه فى حوالى ست وستين جملة يبدأها بقوله :

أنا رجل من غمار الموالى فقير الأرومة والمنبت
فلا حسبى ينتمى للسماء ولا رفعتنى لها ثروتى
ولدت كآلاف من يولدون .. بآلاف أيام هذا الوجود
لأن فقيراً بذات مساء سعى نحو حضن فقيرة
وأطفأ فيها مرارة أيامه القاسية .

ولا يترك السرد مسرحية "ليلى والمجنون" أيضاً مع أن

النص قد صنع فيها بناء لم تعرفه المسرحيات الشعرية من قبل وهو استخدام الاسترجاع عن حياة سعيد مع أمه وزوجها ، وقد بدأ السرد كتقدمة للاسترجاع كان المدخل إليه سؤال سعيد لليلى ، هل كل الزوجات يمارسن الجنس بشوق الحب ؟ فترد ليلى بأنها لا تدرى ، فيسترسل سعيد بعد ذلك فى الحديث عن أمه بأنها كانت تستلقى فى كتفى رجل تبغضه بغض الموت فتهرع للحمام بعد نومه تستفرغ مافى معدتها من زاد أو ماقد سممه ريقه ، مات أبوه وهو ابن عشر سنين فى يوم استشهاد الجراحى ، وجاءت أمه بعد قليل إذ هبط الليل فمسحت على خده وقالت له أنا أمك وأبوك .. وبعد هذه الكلمة يظلم الجزء الأيمن من المسرح ويضىء الأيسر عن حجرة بالغة الفقر ، يظهر فيها سعيد طفلاً وأمه نائمين ، لتؤدى قصة طفولة سعيد تمثيلاً .

أما مسرحية "مسافر ليل" فيكثر فيها السرد ، فعامل التذاكر يسترجع حياته كلها المعبرة عنه كحاكم طاغية يتحدث عن عمله فى القطار ، وهو يفتش القطار ، يتفقد عرباته يقلب المقاعد ، وقد يشقها بحثاً عن راكب بلا تذكرة . شخصية عامل التذاكر تبدو واضحة من خلال سرده لحياته . فيفسر ذلك سلوكه مع الراكب فهو يتحدث عن نفسه وعن صديقته ويقارن بين زوجتيهما ، فامرأته عجفاء ممصوصة بينما زوجة زميله الأرقى منه ناصعة الوجه ورابية الفخذين ، لم يرسله أبواه ليتعلم حرفة ، فهو لا يجيد سوى تفتيش القطارات ثم يسرد عن حياة رئيسه عشرى السترة أنه يقوم بعبء أكبر من

عبثه ، فهو الطاغية المحافظ على الأمن يقتل أعداءه أو يشتريهم وينتقل بعد ذلك ليتحدث عن دوره كباحث فى القطار ، كيف يبحث فى الأسرار وتراجع الملفات ويمسك بالآلاف ، ويعذبون بالموت والعاهة والتعجيز ، إنه يتنكر فى أسمال الفلاحين ، ينزل الوديان يهبط فى أعماق الحارات ليتسمع خلف الجدران ، وذلك ليعرف من قام بسرقة بطاقة شخصية ، يتحول السرد هنا إلى مأساة تكشف أزمة الواقع ، ولم يكن من سبيل فى نص صغير أن يتم ذلك بغير السرد .

ويقوم السمندل بسرد الأحداث التى حدثت قبل أن يقتل الملك فى مسرحية "الأميرة تنتظر" ، فقد التقى بالأميرة ، وتمددا عريانين فى العام الثامن من صحبتهما ، وأن الأميرة هسهست ذات مساء "أمطر فى بطنى طفلاً كى نصنع أياماً أجمل" ويأخذ فى الحديث عن قتل الملك ، لقد كان مريضاً نخر السوس فى أخشاب مخدعه وجاوزها إلى ساق الملك الخشبية وهزلت ساقاه حتى صارت ساق الملك الخشبية أصغر من الساق الحية وقال الناس إن لحيته قد سقطت وقد مست الفكرة رأسه ذات ليلة وهو يسمر مع الحراس ، فالملك لم ينجب ولداً كى يرثه على العرش ، فترد الأميرة مكملة حديثه ؛ "ولهذا قدمت إلى الحب بلا حب" فيجيبها المغتصب "عشر سنين كاملة" .

وفى "الأميرة تنتظر" يروى الملك كيف عمل معه الشاعر الذى يخاف الشعراء والنقاد أن يقولوا إنه يتسول بالشعر .

ويُعبر الملك عن كرهه لما يقول الشاعر ، فهو لم يكن محتاجاً لقصائد مدح تتغنى به ، بل لقصائد حب تثير فيه الرغبة التى يشاركه فيها العامة والدهماء :

لم أك محتاجاً لقصائد مدح تتغنى بى ..
بل محتاجاً لقصائد حب لتغنى لى ..
تخرجنى من أجواء الإعياء
لتلقنها لى .. ولتلقنها للمحظيات

هل تنعشنى .. هه .. تجعلنى أشعر أنى أرغب فيما يرغب فيه العامة والدهماء (ص ١٧)

وحين يلتقى الملك بالملكة يروى كيف التقى بها خارجة من جوف النهر ، كنهر فضى ، عارية إلا من ظل غصون الصفصاف المحنى . طلبت منه مملكة مهراً فاستحوذ بالسيف على مملكة تمتد على جنبى النهر ..

وأخذتك مكرمة فى قصرى
وحجبتك لا يمتد إلى أدنى ثوبك طرف
أعطيتك مملكة مهرا (ص ٥٦)

وبعد أن يموت الملك ويلتقى الشاعر بالملكة يروى لها فى أربع وحدات سردية قصيدتين ومقطوعتين ؛ اثنتان منها عن علاقته بالقصر ، والاثنتان الأخريان عن حبه لها . وينتقل بعد ذلك إلى قصيدة يحدث بها أصحابه من رجال البلاط عن نفسه وهو يغادر القصر .

ولا يعد السرد التقليدى هنا عبئاً كبيراً على النص فقد خفف منه استخدام أدوات فنية أخرى تؤدى نفس وظيفة السرد ولكن بطريقة لا تجعله عبئاً على النص .

. . . . . .

منذ أول مسرحية كتبها صلاح عبدالصبور وهى "مأساة الحلاج" نجده يستخدم الجوقة لتقوم بدور السارد للحدث . ففى المنظر الأول من الفصل الأول يبرز التاجر والفلاح والواعظ يتسكعون فى مقدمة المسرح ويلتفتون إلى عمق الناحية اليمنى حيث الحلاج مصلوب على جذع شجرة . يتساءلون عن سر صلبه ، فتضىء مقدمة المسرح اليمنى حيث تظهر مجموعة من الناس ، ويتحرك الرجال الثلاثة نحوهم ويسألون عن الشخص المصلوب ، ويأخذ قائد المجموعة فى سرد قصة الرجل ، إنه رجل فقير وهم أيضاً فقراء مثله ، إنهم يتكونون من القراد والحجام والخدام والنجار والبيطار ، وليس فيهم الجلاد . ولكنهم يحملون على أكتافهم وزر قتله ، فلقد باعوا أنفسهم للسلطان حين جعل منهم قضاة ، فصاحوا "زنديق" فهم القتلة أحبوه فقتلوه بالكلمات . يأخذ الحوار بين المجموعة والرجال الثلاث لتكتمل دورة سرد رواية الحلاج فقد تم له ما أراد من الشهادة . إنهم ساعدوه عليها لأنهم لا يريدون أن يحرموا العالم من شهيد ، بكوا لفراقه وفرحوا بأنهم علقوه فى كلماته ، رفعوه بها فوق الشجرة ، أما بقية كلماته فسيذهبون ليشقوا بها محارث

الفلاحين ويخبئونها فى بضاعات التجار لتحملها الريح السواحة ، سيخفونها فى أفواه حداة الإبل الهائمة على وجه الصحراء ويدونونها فى الأوراق المحفوظة ويجعلون منها قصائد وأشعاراً ، ويأتى الشبلى بعد ذلك ليتحدث عن المحاكمة فى غموض مملوء بالندم يشعر بأنه هو الذى قتله ..

لو كان لى بعض يقينك
لكنت منصوباً إلى يمينك
لكننى استبقيت حينما امتحنت عمرى
وقلت لفظاً غامضاً معناه
حين رموك فى أيدى القضاة
أنا الذى قتلتك
أنا الذى قتلتك (ص ١٧)

وحين يزداد الغموض لدى الفلاح والتاجر والواعظ بما يرونه من ندم المجموعة وسردها الغامض لمأساة الحلاج يسيرون وراء الشبلى يسألونه أن يحدثهم عن قصة هذا الرجل المصلوب . ويسدل الستار على هذه المقدمة السردية لتبدأ الأحداث .

وتلعب الجوقة دوراً بعد ذلك خارجاً عن دائرة السرد ، فالرجال الثلاثة كانوا ممن سمعوا عظة الحلاج ولكنهم لا يأخذونه مأخذ الجد .

وفى نهاية المسرحية يظهر الشبلى ليدلى بشهادته فى أمر الحلاج لتختتم المجموعة المسرحية بسؤال القاضى أبى

عمر ، جمع الفقراء : "مارأيكمو ياأهل الإسلام فيمن يتحدث أن الله تجلى له أو أن الله يحل بجسده" . فتصرخ المجموعة "كافر" ويتخذ القاضى من ذلك ذريعة يبرىء بها نفسه من الحكم عليه ، فالدولة لم تحكم والقاضى لم يحكم ، إنما العامة قد حاكمت الحلاج وحكمت عليه بالموت ، وتنتهى المسرحية بخروجهم فى خطى متباطئة ذليلة .

فالجوقة التى أنهت المسرحية هى نفسها التى بدأت المسرحية بسردها ، فتكون حجتهم بأنهم قتلوه من أجله حتى لا يحرموا العالم من شهيد قولا مردوداً فقد اشترتهم الدولة .

ولعبت الجوقة أيضا دوراً هاماً فى مسرحية "الأميرة تنتظر" . تكونت الجوقة من ثلاث وصيفات لعبن داخل النص دوراً تمثيلياً لا سردياً . تلعب الثانية والثالثة دوراً فى المشهد الطقس الحزين الذى تؤديه الأميرة كل ليلة ، فالثانية تلعب دور السمندل الذى خدع الأميرة وقتل الملك ، والثالثة تلعب دور الملك الشيخ الذى يقتله السمندل بينما تبقى الأولى جالسة على الأرض .

ويكثر السرد فى مقدمة الحوار الذى يدور بين الوصيفات لكشف الجو وطبيعة المكان والزمن الذى فارقوا فيه القصر الملكى للحياة فى الوادى المجدب :

خمسة عشر خريفاً مذ فارقنا قصر الورد
ونزلنا هذا الوادى المجدب
إلا من أشجار السرو الممتد

لقد لعبت الجوقة دوراً هاماً فى بنية النص فتخلصت من الحوار السردى الساكن لتمثل حركة داخل النص .

أما فى مسرحية "عندما يموت الملك" فقد كانت الجوقة تتكون من ثلاث نساء يقمن بدورهن الفعلى من ممثلى المسرح يقدمن المسرحية للجمهور . فالجوقة تلعب هنا دوراً مختلفاً عن الجوقة المسرحية ، فهن هنا يقدمن أنفسهن خارج دائرة الفعل الإيهامى للمسرح إلى اللحظة الواقعية للتمثيل محاولات أن يكسرن الحاجز بين المسرحية والجمهور ليصبح الجمهور جزءاً من الفعل المسرحى . أى أن محاولات كسر الحاجز بين الجمهور والمسرح هى مهمة الجوقة هنا .

وتقوم الجوقة بدور السارد للأحداث وكشف جو المسرحية ، فالمرأة الثالثة تذكر أن هذه المسرحية التى تعرض اليوم عن موت أحد الملوك ، والأولى تذكر أن هذا الملك قد مات منذ ثمانية أعوام وخمسة أشهر . وتعود الثالثة لتذكر أن الملك كان يحكم إحدى المدن الكبيرة التى تقع على مجرى النهر قد يكون بجانبها بحر واسع أو جبل شامخ وهى مدينة واسعة تتناثر فيها الأسواق والمعابد والصيدليات والحانات والمدارس والسجون ، ولا يتضح شىء من ذلك عن المدينة سوى النهر والسوق والسجن ، فقد ظهر السوق من وجود الخياط ، والسجن من وجود ملك مخيف فى إمرته جلاد يقطع الرقاب .

وتعود المرأة الأولى لتروى أن هذا الملك ظل يحكم المدينة عشرة أعوام وإن كان مؤرخه الرسمى قد أثبت فى أحد أبحاثه الرصينة أن المملكة لم تعرف طوال تاريخها ملكاً غيره .

تدور عملية السرد فى التنقل مابينْ الفتيات الثلاث عن أحداث المسرحية محاولة أن تجعل الحاجز بين الجمهور والنص ينكسر فى أثناء عملية السرد . تبدأ الموسيقى ثم ترتفع حتى تطغى على صوت الراوية رغم ما تبذله من جهد فى الصراع . ويظهر الملك ووراءه صف من الرجال هم الوزير والمؤرخ والقاضى والشاعر والجلاد ، وتتحول الموسيقى إلى موسيقى راقصة وتنضم للجوقة نساء أخريات وهنا يصبح للجوقة دور فى عملية البناء .

وتعود الجوقة من النساء الثلاث بعد ذلك إلى الظهور فى المنظر الأول من الفصل الثانى ، تتحدث المرأة الأولى عن عادات الموت واختلافها من بلد إلى بلد ، وتكمل الثانية الحديث عن عادات لبس الميت ، وتتعرض الثالث إلى ما يعرض على الميت من ألوان الطعام والشراب التى كان يحب . وتذكر الأولى أن الفقراء لا يعودون إلى الحياة عندما تعرض عليهم حياتهم الأولى أما الملوك فقد يعودون إلى الحياة فإن مباهج حياتهم كثيرة .

وتقدم المرأة الثانية للفصل بأن الستار سيرفع عن الملك ممدداً فى فراشه .

وحين تبدأ الحركة فى الفصل تأخذ كل واحدة من نساء الجوقة دوراً يعبر عن علاقتها بالملك فى حياته ، فتخاطبه الأولى وهى تروى عن حياتها الجنسية معه وتتبعها الثالثة ، ثم يتوقف دورهن إلى أن يبدأ الفصل الثالث لتخبر النسوة الجمهور بأمر من مدير المسرح نقلاً عن المخرج نقلاً عن المؤلف - الحيرة التى وقع فيها عند تأليف النص وهى كيف تنتهى المسرحية ؟ ويخير المؤلف الجمهور على لسان النسوة بين ثلاثة حلول : الحل الأول وهو الشكوى إلى الأقدار ومناشدتها أن تحل مشكلة الملك والملكة والشاعر ويقدم الحل مسرحياً ، ثم تعلق الجوقة على هذا الحل ، ويقدم الحل الثانى ، وتسرد فيه الثالثة الحل وهو انتظار الجميع حتى يعود الجلاد . وينتظر الشاعر والملكة حتى يولد الطفل ويكبر ، ثم يعلماه الحكمة والشعر مع قليل من اللعب بالسيف حتى يبلغ عامه العشرين ، ليرفع الستار عن الحدث المسرحى المعبر عن الحل الثانى . وبعد انتهاء الحركة يسدل الستار على هذا الموقف لتظهر الجوقة تتحدث سرداً عن الحل الثالث ، وتعرضه الفتاة الثالثة ويبدأ حيث انتهى الفصل الثانى بعد أن يغفو الشاعر مع الملكة فى كوخهما ، ثم يهبان فى الصباح لملاقاة المستقبل ، مبتسمين سعيدين بليلتهما منطلقين لمعركتهما .

ويبدو من هذا أن الجوقة تقوم بدور هام فى السرد لتقديم النهايات الثلاث غير أن دورها كان مفتعلاً ، فالحل الأول غير معبر عن تتمة طبيعية للمسرحية ، وكذلك الحل الثانى ، وكان

وجودهما حلية فى النص وتقديماً بغرض التجريب بلا مبرر ، أما النهاية الثالثة فقد كانت متمشية مع الحدث الأصلى موجهة إياه للنهاية التى قدمت الأحداث لتوصل إليها . فبعد أن وقف الشاعر بمزماره ضد الجلاد وغامر ليكون مع الملكة كان لابد أن يكون هو المعطى الطفل للمرأة . النص يقف مع الشاعر . ويكون وجودهم فى النهاية لسؤال الجمهور عن النهاية التى يريدها فلا أظن أن المخرج أو المؤلف يريد رأى أحد . فالجوقة هنا كانت حلية فى العمل المسرحى تسرد ما لا داعى لسرده .

أما مسرحية "مسافر ليل" فقد اعتمدت على الراوى الذى يصف الأحداث ، ويسردها .

يقدم الراوى فى البداية بطل المسرحية "الراكب" :

بطل روايتنا ومهرجها رجل يدعى
يدعى ما يدعى
ماذا يعنى الاسم
صنعته أية صنعة
وهو يسافر فى آخر قاطرة ليلية
نحو مكان ما (ص ٦)

وهو يروى ما يصنع الراكب وطبيعى أن الراكب موجود أمام النظارة ليصنع كل ما يرويه الراوى .

ينتقل الراوى بعد ذلك إلى وصف "عامل التذاكر" وينتقل منه إلى عامل التذاكر وهكذا حتى تنتهى المسرحية . يسرد

عما فى أعماق الشخصية وما تصنعه .

الراوى : العامل يلقى فى ضيق أسلحته
ويمد يديه الفارغتين
فى كسل نحو الراكب (ص ١٠)

ويعلق على الحدث الذى يتم بين الراكب وبين عامل التذاكر مخاطباً الجمهور .

الراوى : فلننتبه الآن
فسيحدث شيء من أغرب ما يخطر فى بال
العامل يفتح فمه .. يمسح وجه التذكرة بكفه
يتذوقها بلسانه
يستطعمها .. يقضم منها .. يمضغها .. يبلعها يتجشأ

وحين يأخذ الموقف فى الحدة فى نهاية المسرحية يتوقف دور الراوى عن السرد حتى يطعن عامل التذاكر الراكب بالخنجر . وهنا يعلق الراوى على هذا الحدث مخاطباً الجمهور :

الراوى : لا أملك أن أتكلم
وأنا أنصحكم أن تلتزموا مثلى
بالصمت المحكم

يلعب الراوى فى المسرحية دور كسر الحاجز الثالث بين الجمهور والخشبة ، ولكن هل كان دوره ضرورياً ؟ إن النص يمكن أن يؤدى دون الراوى باستثناء النهاية حين يأخذ دوراً

فى حركة المسرحية . فهذا المشاهد للحدث الصامت الذى يطلب منه عامل التذاكر أن يساعد فى رفع الجثة فيخاطب الجمهور معلناً عجزه لأنه أعزل مثلهم وفى يد عامل التذاكر خنجر . وحتى هذا المشهد كان يمكن الاستغناء فيه عن الراوى واستبدال فرد من الجمهور به ليقول جملة الراوى ، إذا أريد كسر الحاجز بين الجمهور والممثلين . لقد جعل النص له ضرورة فى أنه يرمز إلى الشعب الأعزل الصامت وكان يمكن أن يظل الرمز باختيار فرد من المشاهدين ، وبذلك يكون الحاجز قد كسر ، ويكون الجمهور قد أدى هذا الرمز كاملا كما يريده النص ، وكان يمكن بذلك التخلص من السرد الزائد فى المسرحية ، لقد أراد صلاح عبدالصبور فى مسرحيته أن يحقق تجديداً ، فلجأ إلى شخصية الراوى ، فلم يستطع أن يجعلها تؤدى دورها القديم وعادت إلى السرد ، ابن الفرجة الشعبية العربية . وهذا التجديد لم يخرج نصوصه المسرحية عن دائرة الحكاية أيضاً .

الحكايـــة

لم يستخدم صلاح عبدالصبور فى مسرحياته حكاية هامشية ترويها شخصية من شخصيات المسرحية كما حدث فى بعض مسرحيات شوقى ، باستثناء مسرحيته "الأميرة تنتظر" ففيها ينظم طرفتين من الطرف الشعبية : الأولى ذكرتها الوصيفة الأولى لترفه عن الأميرة التى تريد أن تضحك لتجلو طيف القلق عن القلب فتطلب من الوصيفة أن تقول

نكتة . وقد أتبعت الوصيفة الثانية النكتة الأولى بأخرى (ص ١٨ ، ١٩) والطرفتان زائدتان على النص ، فهو لا يفقد شيئاً إذا ما حذفتا .

أما البناء المسرحى فقد اعتمد على الحكاية اعتماداً أصيلاً . فمسرحية "الحلاج" بدت وكأنها مسرحة لحكاية يحكيها رئيس جماعة الصوفية أو الجوقة فقد استبد فضول الفلاح والتاجر والواعظ فى المنظر الأول من الجزء الأول ، لمعرفة قصة الرجل المصلوب فاتجها نحو رئيس الجوقة ، والمفروض أنه الشبلى يسأله عن قصة هذا الرجل المصلوب ..

الفلاح : عجباً لم تذكر شيئاً

التاجر : لن ترضى زوجى عنى الليلة

الواعظ : ضاعت عظتى إلا أن اتبع هذا الشيخ الطيب فيحدثنى بالقصة

ياشيخ .. ما القصة .. ما القصة ..

من قاتل هذا الرجل المصلوب ؟

هل ندركه .. فيحدثنا ..؟ (ص ١٧)

وينطلقون خلفه لتبدأ القصة فى المنظر الثانى . الحلاج والشبلى يتجادلان حول عقيدة كل منهما فى التصوف ، فالحلاج يرى أنه لا يستطيع أن يميت النور بعينيه ، فالشمس

تواصل رحلتها الوحشية فوق الساحات والخانات والمارستانات والحمامات . وهو يرى كل ذلك ، إنه ليس بأرمد . والشبلى يراه قد حدق كثيراً إلى الشمس وليست هذه طريقتهم ؛ الصراع حول أن ترى وتقاوم أو أن ترى وتكبت . ويرى الحلاج أن الله اختار شخوصاً من خلقه ليفرق فيهم أقباساً من نوره هذا ليكونوا ميزان الكون المعتل ويفيضوا نور الله على فقراء القلب . وكما لا ينقص نور الله إذا فاض على أهل النعمة لا ينقص نور الموهوبين إذا ما فاض على الفقراء . ويخالفه الشبلى فإن دور الموهوبين ليس فى الثورة ، فالله خلق الموت وخلق العلة والداء . فالشر قديم فى الكون ، إنه وسيلة ليختبر الله به عباده كي يعرف من ينمو ممن يتردى ، وعلينا أن يتدبر كل منا درب خلاصه ، فإذا صادفت الدرب فسر فيه واجعله سراً ، والشبلى ينصح الحلاج أن لا يفضح سره وهناك تكون عقدة الحكاية ، فالحلاج فى نظر الشبلى يفضح سره . الحكاية تمتلىء بالتفصيلات الحوارية حول الله والخير والشر ودور الصوفى ، والحلاج يرفض طريق الشبلى ويخلع خرقة التصوف إذا كانت تعنى الذل والمهانة .

وتستمر التفصيلات فى المنظر الأول فى ساحة ببغداد يظهر فيها الوعظ والتاجر والفلاح يتسكعون ، ويدخل ثلاثة آخرون من الجوقة : أحدب وأعرج وأبرص ، يتناقشون فى أمر الحلاج ثم يدخل ثلاثة من الصوفية ويتناقشون أيضا فى خلعه للخرقة ، ويظهر الحلاج وهو ينادى الغرباء والفقراء والمرضى

كسيرى القلب والأعضاء يدعوهم ليطعموا كسرة من خبز مولاهم وسيدهم ليهديهم إلى ربه ، ثم يأتى شرطى يناقش الحلاج وينتهى إلى أن قوله كفر ويأخذه إلى المخفر. والمسرحية تقدم إضاءة قصصية فى هذا الموقف إذ يسأل صوفي زميله : هل نتركه للشرطة ؟ فيجيبه : هذا ما أوصانا به ، ويدخل الجزء الثانى فى تفصيلات قصصية دقيقة ، فالمنظر الأول فى السجن . ويبدو وكأنه قصة قصيرة ممسرحة عن حياة الحلاج ، فيه يظهر الحارس وهو يدخل الحلاج ثم لقاؤه بسجينين تحكى قصتهما قبل السجن ، ثم يأخذ صراع بين السجينين ويتهمان الحلاج بأنه الذى أحدث الجلبة فيأتى السجان ويضرب الحلاج بقسوة فلا يرد عليه ، وينتهى بأن يتهاوى بجانبه من شدة ضربه له ويبكى على كتفيه ويطلب منه الغفران . ويهرب أحد السجينين بينما يبقى الثانى رافضاً الهرب لكى يكون بصحبة الحلاج . لقد تحول حبه للحلاج قيداً يقيده فى السجن كأنه فأر مقعد . وتتحرك الأحداث فى الفصل الثانى للمحاكمة : القضاة يختلفون فى الحلاج فينسحب القاضى ابن سريج ويبقى القاضى أبوعمر وهو قد حدد حكمه على الرجل قبل المحاكمة ، لكن المحاكمة لا تستمر على هذه الوتيرة ، فالدولة قد سامحت الحلاج فيما نسب إليه من تحريض العامة والغوغاء على الإفساد ، وعفت عنه عفواً كلياً لا رجعة فيه . ولكن الوالى قد يعفو عمن يجرم فى حقه لكن لا يعفو عمن يجرم فى حق الله ، ولهذا يرجو أن يسأل فى دعواه الزنديقية . ولقد حدد ابن سريج الموقف

المتتبع للجزئيات القصصية بأنهم يحكمون حبل الموت حول رقبة الحلاج فأرادوا أن يمحوها خوفاً من سخط العامة .

وينسحب ابن سريج ليبقى أبو عمر مستخدماً مكره فى توجيه العامة للحكم إذ يسألهم عما يرون فى الحلاج فيصرخون : كافر . وعندما يسألهم عن الجزاء يرفعون أصواتهم : الموت . ويقول لهم أبو عمر : دمه فى رقبتكم فيردون بالإيجاب . ويحكم القضاة بالموت عليه على أنه حكم العامة ، وتخرج الجماهير من المحكمة بخطى متباطئة ذليلة . لم تكن هذه هى النهاية . وإنما امتدت المسرحية إلى بداية المنظر الأول فى الجزء الأول لتتم تفصيلات ما حدث فى الحكاية ، فالعامة قد حكمت حكمها بعد أن قدموا لكل فرد من المجموعة ديناراً ذهبياً وطلبوا إليهم أن يصيحوا : كافر ! كما قالوا لهم صيحوا : فليقتل إنا نحمل دمه فى رقبتنا . وجاءوا المحكمة : فى الصف الأول الأجهر صوتاً والأطول .. وفى الصف الثانى ذو الصوت الخافت والمتوانى . وتقف مجموعة الصوفية ليعلنوا أنهم القتلة .

فمسرحية "مأساة الحلاج" تقف بوضوح عملاً ممسرحاً لحكاية الحلاج .

ولا تختلف مسرحية "ليلى والمجنون" عن كونها أيضا حكاية ممسرحة . لقد قدمت المسرحية مجموعة شباب مناضل فى غرفة تحرير إحدى المجلات التى كانت تصدر بالقاهرة قبل عام ١٩٥٢ وعلى الجدران صور لبعض قادة النضال القومى .

ويظهر من الشخصيات سعيد وحسان وزياد وحنان وتبرز الخلافات بين الشخصيات ، ويبرز الصراع بين فكر حسان وفكر سعيد . فالأول يريدها ثورة دموية ، والثانى يرى الحرب بالكلمة ، ويأتى قائد الجماعة الأستاذ . ويتبدى من فكره أنه يقف مع سعيد ، وهنا يعارضه زياد فالكلمة لم تغير شيئاً . ويتغير الموقف الساكن فى المسرحية بدعوة الأستاذ أن يمثلوا مسرحية "مجنون ليلى" لتتكشف الشخصيات وتمتد الأحداث ، فهو يقسمهم ، حسان هو ورد ثقيف فله سمت العقلاء ومظهر أولاد الناس وهو فدائى حتى فى الحب ، ويختار سعيد لدور قيس ، ويعطى حسان السبب لذلك فهو أنسبهم للدور : وجهه يصلح للإغماء ويجيد الشعر . ورأى الأستاذ فى ليلى أنها تشبه ليلى المجنون فى أنها روح ضائعة بين الواقع والحلم ، ويعطى زياد دور راوية المجنون وصاحبه زياد . وتدخل التفصيلات فى المسرحية فالحاج على يأتى حاملاً فى يده سلخة مطبوعة لم تجف بعد يتضح أن الرقابة منعتها ، فيطلب منه أن يكتب موضوعاً آخر ويتبادلون بعد حواراً ملتهباً حول الثورة وكيف تتم ، ثم يدخل حسام الذى كان معتقلاً وقد خرج من السجين بعد شهرين من اعتقاله ، وبعد ذلك تدخل المسرحية فى تفصيلات قصصية حول العلاقة بين ليلى وسعيد .

وتستمر التفصيلات فى الفصل الثانى : يظهر سعيد وليلى فى منزلها وتأخذ الأحداث الاسترجاعية لماضى سعيد وطفولته . فتظهر الأم وزوجها وسعيد فى منظر حزين لطفولة

حزينة وأم معذبة . ويتحرك المنظر الثانى فى المقهى ويظهر واضحاً إحساس الجماعة بالفشل ، يتفق فى ذلك زياد وسعيد بأنهم جيل مملوء بالمهزومين الموتى قبل الموت . قد مات ولما يولد بعد . "لا يقدر أن يصنع شيئاً فى الحب" . وهنا يخبرهم باكتشافه بأن حساماً جاسوس عليهم لم يستطع أن يقاوم فى السجن فباع أصدقاءه . وينتقل الفصل الثالث إلى منزل حسام لتتراكم الأحداث القصصية . حسان يحاول قتل حسام فيهرب ، ويأتى سعيد فيجد ليلى خارجة من حجرة نوم حسان ، تفتش عن بعض ملابسها . وفى المنظر الثانى يعود حسام ليجد سعيداً نائماً من الجهد النفسى الذى أحدثه الموقف له ، ليخبر ليلى أنه لم يعد إلا بعد أن ألقى القبض على حسان فيدفع حساماً بقدمه ، ولا يقبل كلمات الرجاء من ليلى بأن يتمهل لحظات ، فسعيد متعب إلا أنه يفيق ، وحسام يظهر الإساءة له ، فينهض سعيد ، وينهال عليه ضرباً بتمثال فى يده فيسقط على الأرض ، فتصرخ ليلى "مجنون ! مجنون !" وتهرع إلى الشباك لتفتحه بينما يسقط سعيد متهالكاً وهو يصيح : لن تأخذها منى ! وصوت بائع الصحف ينادى على الصحف المسائية معلناً عن حريق القاهرة والأحكام العرفية .

ويعود المنظر الثالث إلى غرفة التحرير ويظهر فيها الأستاذ وزياد وحنان وسلوى ويتضح من المنظر أن الجماعة تتفتت ؛ سلوى ستذهب إلى الدير وزياد وحنان سيذهبان إلى القرية ليعملا فى روضة أطفال هناك ، والأستاذ يحاول أن يقنعهم بالبقاء وتجاوز الأزمة ، "ففى يوم ما سنعيد بناء مدينتنا

الحلوة لقد هشمت الجماعة أزمة الوطن بحريق القاهرة وأزمتها الشخصية ، وبينما يحاول الأستاذ أن يقنعهم بالبقاء معه يعلم من الحاج على أن الشرطة فى المطبعة تلم أعداد الجريدة ، فيستسلم لهم ويطلب منهم الرحيل . وينتهى المنظر بإعلان تشاؤمه وهو المتفائل فى كل مناظر المسرحية ، فيعلن أن هذا زمن لا يصلح أن نكتب فيه أو نتأمل أو نتغنى أو حتى نوجد . وتكون آخر كلماته : "ياحاج على أغلق كل الأبواب .. أغلق .. أغلق !" . وكان يمكن أن يكون هذا المنظر هو نهاية المسرحية فقد يخفف من حدة تكوينها القصصى .. ولكن إمعاناً فى عملية الحكى يذهب الأستاذ إلى سعيد فى السجن وتأتى ليلى ليدور حوار بينهما يعبر فيه عن أزمته الشخصية ، وإحساسه بالقلق والشك ليجعل العبارة الأخيرة فى المسرحية .

سعيد : يوماً ما ستحبين سواه
رجلاً يعرف أن إسمك ليلى
ويناديك باسمك

هذه النهاية حققت مسرحة للحكاية . كان يمكن أن يحذف الفصل كله دون أن تخسر المسرحية شيئاً إلا القصيدة الغنائية الجميلة فيه وهى "رسالة للقادم من بعدى" وهى عموماً ليست إضافة مسرحية بقدر ماهى عبء عليها . والمنظر الأخير عموماً حول الأزمة كلها ، فيظهر سعيد وليلى دون مبرر ، فقد كانت المسرحية دون هذا المنظر معبرة عن أزمة الجماعة .

وما حدث لمسرحية "ليلى والمجنون" قد حدث لمسرحية "الأميرة تنتظر" فالأميرة وهى تعيش مواجداتها الليلة تمثل مأساتها ، ويأتيها القرندل منتظراً للسمندل المغتصب للحكم . وحين يعود السمندل ويحاول أن يكسب الملكة إلى صفه ويقتله القرندل تكون المسرحية قد انتهت بغنائية القرندل : "ياامرأة وأميرة .. كونى سيدة وأميرة" .. أو تنتهى بقصيدة الأميرة التى تختمها بقولها :

انظرن .. وباركن

اكتملت لحظتى الموعودة حتى سحقت نفسى قطعا .

وتتهاوى جالسة بجانب المائدة وقد أدارت ظهرها للجثة ، ولمعت على وجهها ابتسامة بالغة الضياء وعيناها مغلقتان كأنها تحلم . هنا تكون المسرحية قد انتهت بشكل لا حكائى . ولكن النص امتد فى الحكى ليقدم خاتمة تفصيلية لما تصنعه الاميرة فهى تضيق بعد ذلك من الحلم وتدير ظهرها للمشهد السابق كلّه . وتحادث وصيفاتها ، وتتحدث عن حلمها بالمتعة وترك عبء التدبير وهم التفكير والنزهة والمشى فى طرقات الغابة حتى أبواب القصر ، لقد خلعت ثوب الماضى ، وأغلقت على أشباح الحلم المؤلم هذا الكوخ المعتم ، الذى كانت تعيش فيه وتختمه بنفس خاتمة الأستاذ فى مسرحية "ليلى والمجنون" بحديثها للوصيفات : "أغلقن الباب على الظلمة .. أغلقن الباب على الماضى" . وإذا كان غلق الباب فى مسرحية "ليلى والمجنون" يمكن أن ينقذ المسرحية من الإغراق فى الحكاية لأن أحداثاً أخرى جاءت فى غير محلها ،

فهنا يأتى الإغلاق لباب الماضى تتمة كاملة للحكاية المسرحة .

ولم تبتعد مسرحية "مسافر ليل" عن الحكاية على الرغم من أن شخوصها قليلون ؛ فهم الراوى وراكب القطار وعامل التذاكر . ولقد لعب الراوى دوراً هاماً فى جعل بنية نص المسرحية بنية قصصية . فهو يسرد الأحداث ويعلق عليها بتفصيلات قصصية . كما أن عامل التذاكر بسرد حالته ودوره مع راكب القطار حول النص إلى حكاية ، فهو ممثل السلطة ، إن لم يكن السلطة ، فهو ثلاثى السترة الصفراء ، ومرة أخرى يتحول إلى عشرى السترة . وهذه الدلالة . أدخلت فى النص التركيب القصصى إذ أن الرتب العسكرية لا تزيد على عشرة . وهى مسيطرة على القطار وعلى راكب القطار لتنتهى المسرحية بقتل عامل التذاكر للراكب . وطلبه من الراوى أن يساعده لحمل الجثة ختم للحكاية التى يمكن أن نطلق عليها قصة قصيرة ممسرحة جمعت تفاصيل الحكاية فى الفن القصصى المكتوب .

ومسرحية "بعد أن يموت الملك" فى فصلها الأول والثانى حكاية للملك الطاغية الذى يعجز أن يمنح زوجته طفلاً . يقدم الفصل الأول تفاصيل حياة الملك وطغيانه وينتهى بلقائه بالملكة التى تطلب طفلاً يعجز أن يعطيها إياه . وحين تسأله أن تحاول الإنجاب من رجل آخر يموت . والفصل الثانى يأخذ فى تفصيلات علاقة الملكة برجال القصر الذين يرفضون أن

يتقدموا ليمنحوها طفلاً وقد جلسوا بجوار جثة الملك فى خوف وذعر منها . فتخرج مع الشاعر إلى شاطىء النهر ، فتطاردها الحاشية وترسل إليها الجلاد لأن عليها أن تعود ، فالملك يريدها ، ويقاوم الشاعر الجلاد بمزماره ثم يقتله .

تكسر الجوقة حدة الحكاية حيث تخير الجمهور بين ثلاث نهايات ، كل نهاية منها توجه المسرحية نحو نهاية للحكاية . غير أن الحل الثالث يتماشى تماماً مع طبيعة أحداث الحكاية ، فالشاعر ينتظر ، ثم يخرج والملكة من الكوخ وسيف الجلاد مستند إلى الجدار ، وقد أصبح بهذا السيف فارس الملكة الشاعر ، أو شاعرها الفارس . ويذهب بها إلى القصر ، والمنادى ينادى فى قاعة العرش عند دخولهما : الملكة والشاعر ، ويستل سيفه أمام رجال القصر فيطيعونه جميعاً فيما يأمر .

وتنتهى المسرحية بالشاعر وقد أصبح بجانب الملكة تابعها الفانى فى حبها ، الناسج أحلام المستقبل المتغنى بالصبح الأجمل . ويهبط الستار لتكون النهاية سعيدة لحكاية شعبية ممسرحة . إن مسرحيات عبدالصبور لم تخرج عن إطار الوضع التقليدى لمعظم ما كتب فى المسرح العربى ـ مستمداً أصوله من فنون الفرجة الشعبية ، إطار الحكاية الممسرحة . فى جو من الفانتاستك .

الـوظيفــة

إن محاولة فهم مسرحيات صلاح عبدالصبور تتطلب وقفة مع الوظيفة . فهذه المسرحية لا تريد أن تحقق متعة مجردة وإنما كانت تؤدى رسالة محددة وأنا شخصياً أرى أن لكل عمل فنى وظيفة يتغياها . وقد تكون مقصودة لذاتها أو غير مقصودة ، فالجمال لا يكون مبرءاً من كل غاية وإنما له غاية محددة ، أو غايات . وقد لا يقصد النص واحدة من هذه الغايات بذاتها ولكن متلقى النص عندما يجد فيه متعته يجد إرضاءً للغاية التى يتطلبها . .

وإذا لم يجد الغاية التى يريدها أو التى يريد النص أن يوجهه إليها يفقد النص بذلك كثيراً من مقومات وجوده أى يفقد جماله . الفن الجميل لا يخرج من فراغ ، ولا يذهب إلى فراغ . قد يكون لجمال الفن مقصده ولكنه يوجه إلى مقصد آخر ، وهذا دور المتلقى للفن . وإذا كانت مسرحيات أحمد شوقى قد حملت رسالة أخلاقية ومسرحيات باكثير توجهت نحو الأيديولوجية الإسلامية ، واتجه الشرقاوى إلى الالتزام بالماركسية ، فإن صلاح عبدالصبور لم يكن غير واحد من كُتّاب مصر الذين يتجهون بأعمالهم إلى غاية محددة .

لقد كانت مسرحيات عبدالصبور فى منحاها العام وجودية .

لقد حقق فى أعماله الثلاثة ـ الأولى "مأساة الحلاج" و"ليلى والمجنون" و"مسافر ليلى" ـ فكرة العبث فالوجود

عبث بما فيه من حياة وموت . فالحلاج يموت دون أن يحاول الدفاع عن نفسه .. يستسلم لقاتليه .. يطلب من أنصاره ألا يتبعوه إلى السجن . وهم بعد أن أعلنوا الحكم عليه بالموت بدينار ذهب يبكون لأنهم فارقوه ويفرحون لأنهم صلبوه بكلماته .

المجموعة : أبكانا أنا فارقناه

وفرحنا حين ذكرنا أنا علقناه فى كلماته

ورفعناه بها فوق الشجرة .

(ص ١٤)

الحلاج يصلب والجماهير تقف نادمة تبكيه ، وصديقه الشبلى الذى يعارضه فى رأيه معارضة شديدة يعترف أنه إمام من أعلى أهل طريقتهم قدراً . إنه يقف ليفرق بين موقفه وموقف الحلاج وهذا أساس الاختلاف بينهما : إن الحلاج يرى فيجن من الفرحة ويهذى ويعربد ، أما هو فيتلذذ فى صمته . ويذكر رأياً : "إن أحببت وأخلصت العهد هل تبقى ذاتك ذاتك أم تفنى فى محبوبك وبهذا يشعر أهل الوجد ، فنيت نفسى في خالقها ، فنيت ذات فى ذات . لم يصبح فى دنياك سوى ذاته .. حتى أنت قد أصبحته" .

وعندما يسأله القاضى أبوعمر إن كان هذا قوله أم قول الحلاج يطلب منه أن يصرفه ، إنه بهذا يلقى به فى النار ، فلقد عاهد الله ألا يفشى أسراراً ألا يتحدث عن حاله . فيرد عليه أبوعمر : إذن هو قول الحلاج . فيطلب الشبلى متوسلا أن يدعه يخرج . بهذه الكلمات أشهد على الشبلى موقفه الذى يتهم فيه الحلاج بالكفر دون أن يقول إنه أيضاً يؤمن بذلك ،

فتكون كلماته ختاماً لتأكيد التهمة على الحلاج . ويقف الشبلى أمام جسد الحلاج المصلوب وفى يده وردة وهو يبكى بكاء الندم . "أو لم ننهك عن العالمين فما انتهيت .. قد كنت عطراً نائماً فى وردته ، لم انسكبت ؟.. ودرة مكنونة فى بحرها لم انكشفت" ؟ (ص ١٦) . ثم يعود ليقول له معبراً عن ندمه : "أعطيك بعض ماوهبت للحياة . بعض ما أعطيت" ويلقى إليه بالوردة الحمراء فى يده . ترى أكان للوردة الحمراء معنى ماركسى ؟ لا أظن ، فإن المسرحية لم تقدم الحلاج بطلاً ماركسياً ، إنما قدمته وجودياً متلذذا بالألم . والشبلى أيضاً متلذذ بالندم . لقد كشف ندمه عن ضعف يقينه ، فهو لم يتكلم لأن العهد منعه من الاعتراف بطبيعة العلاقة بينه وبين ربه بأنه لو كان له يقينه لكان مصلوباً إلى يمينه ، لكنه ساعة الامتحان قال لفظاً غامضاً حين رموه فى أيدى القضاة ثم يصرخ ندماً ..

"أنا الذى قتلتك .. أنا الذى قتلتك" (ص ١٧)

وفى مسرحية "ليلى والمجنون" ينتهى الأستاذ وهو المتفائل بعد أن شاهد تمزق جماعته من الشباب بأن هذا زمن لا يصلح أن نكتب فيه أو نتأمل أن نتغنى أو حتى نوجد . لقد كان الأستاذ يحلم بالمستقبل حلماً قد لا يشهده ولكنه يبقى ظلاً قد يلعنا فى الرمل ، ولا نرقد فى رغوته الرطبة ، ولكن الأمل باق ممتد . فالمجلة تتألق كالوشم النارى على ساعد هذا البلد الممتد . وكان تلامذته قانطين ولكل منهم سبب خاص فى قنوطه ، فالثورة لن تأتى ، وحسان أكثرهم تشاؤماً يطلب من

الأستاذ ألا يكتب في الحب ، بل يكتب في النقمة والبغضاء فهذا عصره . لقد تحكمت مقولة حسان في واقع الجماعة ، إذ يبدو أن العالم عاهر ، وهنا تسقط الحياة لتصبح عبثاً . ومع ذلك فالجماعة تأخذ بالجد في مواجهة حسام الجاسوس ويحاول حسان أن يقتله ، ولكن حساماً أكد العبث ، فالفتاة التي يحبها الشاعر الجاد سعيد في بيته ، في حجرة نومه . لتنتهي المسرحية بنهاية عابثة ، فسعيد يسأل حبيبته في السجن إن كانت مازالت تحب الجاسوس حساماً أو تميل إليه ، وحتى حين يبلغها أنها ستحب رجلاً غير حسام يعرف اسمها ويناديها به ـ لا يكون هناك أمل ففي دائرة العبث لا تصبح للأسماء قيمة .

ويتحكم العبث في مسرحية "مسافر ليل" فهي تمثل لحظة عابثة ، فراكب القطار وهو يواجه طغيان عامل التذاكر يستسلم له ويترجاه ويسقط في هوة الاستعطاف ، وعامل التذاكر يزداد حدة وقسوة وطغيانا ، يتلون من ثلاثي السترة إلى عشري السترة ، وحين يبلغه أنهم في بحثهم عن سارق البطاقة الشخصية قد أمسكوا بالآلاف وعذبوا عشرين حتى الموت وثلاثين لحد العاهة ، وثمانين حتى الإغماء ـ يكون رده بسؤال عابث : وهل اعترف أحد ؟ وتكون ردوده على عبث السلطة ردوداً عابثة أيضا ، فينتهي ممثل السلطة إلى قتله بالخنجر فالسلطة هنا تعبث بالمواطن لأنه قبل العبث . وحين يسأل ممثل السلطة الراوي أن يساعده على حمل جثة الراكب الثقيلة يعلن الراوي استسلامه بسؤال : "ماذا أفعل ؟" ،

ويرد على نفسه : "فى يده خنجر" . وهو مثل الجمهور أعزل .
بهذه النهاية تكتمل دائرة العبث فى وجه الحياة والموت .

أما مسرحيتا "الأميرة تنتظر" و"عندما يموت الملك" فقد خرجنا من دائرة العبث إلى دائرة المسئولية والمواجهة .. لقد جلست الأميرة فى مسرحية "الأميرة تنتظر" لتعيش الندم بأداء طقس تمثيلى تؤديه مع وصيفاتها كل ليلة لتجتر مواجعها وتعلن ندمها عما حدث منها ، من المساعدة فى قتل أبيها ، والو[illegible] المغتصب الذى تخلى عنها ولم يعطها أطفالاً كما وعد . وبينما هى فى لحظة الندم وفى ذروته يأتى القرندل ليجلس فى انتظار القادم وتستمر الأميرة فى أداء دور الأحزان حتى يأتى السمندل ، وقبل أن تضعف يطلب منها أن تذهب معه إلى القصر ليعلنا عودتهما أمام الشعب حبيبين متصافيين يرفض القرندل أن تعيش مدينته كذبة جديدة ، فيقتل السمندل . إنه يريد أن يتم أغنيته ، وفى لحظة كذب السمندل تكون لحظة فعل القرندل قد حانت وعليه أن يلقى أغنيته ، ولم تكن الأغنية سوى الفعل نفسه إذ يندفع نحو السمندل ، ويحيط رقبته بإصبعه ثم يحدق فى عينيه حتى يرى ظله فيهما ثم يستل سكيناً من ثيابه ويدفعها فى صدر السمندل ليكون ذلك آخر مقطع فى الأغنية التى جاء ليغنيها ، وبعد أن يتهاوى السمندل يعلن للنسوة المندهشات من فعله "تمت أغنيتى" أستودعكن الله" .. والقرندل هنا رجل من الشعب يغار على وطنه ولكنه فيما يبدو شاعر فقد صنع قصيدة بفعل القتل ثم توجه للأميرة ليغنى لها أغنية شاعر

"ياامرأة وأميرة .. كونى سيدة وأميرة" .. إنه يريدها ملكة لا تسقط فى حقوى رجل من طين ، وليكن كل الفرسان الشجعان لها خداماً لا عشاقا أو عشاقاً لا معشوقين ، وبعد أن تمر المرأة بلحظة الدهشة تستعيد رؤيتها لعشيقها فتراه فقد البسمة وبدا مرتعداً مذعوراً . إنه جميل فى موته يتكوم كالوعل المرهق . وهنا تتحقق كلمات القرندل : "اضطجعى مع نفسك .. ولتكفك ذاتك" .

فتعلن أن تغلق نافذة الرعب وتبدأ من جديد بعد أن اكتملت لحظتها الموعودة وحين تفيق من اللحظة تكون قد أدارت ظهرها للجثة وللمشهد كله لتعلن العودة إلى ملكها . فلحظة الندم الماضية لم تعد إلا حلما أيقظها منه فعل رجل شاعر .

وكما كان الرجل الذى يقترب من صفة الشاعر هو الذى صنع الفعل فى المسرحية ، فإن الشاعر نفسه هو صانع الفعل فى مسرحية "عندما يموت الملك" . لقد باع الشاعر فى الحاشية نفسه للملك . لقد كان حين دخل فى معية الملك نحيلاً كجراد الصحراء متسخاً مثل حذاء . أقدم عليه وهو يخاف من أصحابه الشعراء أن يقولوا فى مقهاهم إنه يتسول بالشعر ، ويخاف من النقاد أن يقولوا إن العصر يأنف من إزجاء الكلمات إلى أعتاب الأمراء . إن الملك لم يكن يأبه لمدح الشعر لأن أفعاله تمدحه ، كما يمدحه التاريخ ، أما الشعر فقد كان فى حاجة إليه ليسمع صوتاً يؤنسه ولكن شعره الآن أصبح فاتراً .

الشاعر يغذى روح العبث عند الملك ، حتى العبث بالشعر والشعراء ، ولكن عندما يموت الملك ويلتقى الشاعر بالأميرة يعود إليه إحساسه ليكون الوحيد الذى يقبل محاولة إعطائها طفلاً ، وبعد أن تقاومه الحاشية ويواجهه الجلاد يستخدم مزماره لمواجهة الجلاد فيطعنه فى عينيه ثم ينتهى إلى قتل الجلاد وأخذ سيفه .

لقد تحول الشعر إلى فعل يضرب ، ويقوى على المواجهة . وفى الفصل الأخير فى النهايات الثلاث التى تخير الجوقة الجمهور فى تحديد أيها يرضيهم نهاية للمسرحية ، يكون الشاعر هو الفاعل ، وفى النهاية الثالثة هو الذى يخيف الحاشية ويفرض سلطان الأميرة بسيفه .

لقد اختلط العبث بالمسئولية والمواجهة فى مسرحيات صلاح عبدالصبور وقد ارتبط كل ذلك برؤية أخلاقية للحرية والعدل .

الحرية

لا تخلو مسرحية من مسرحيات صلاح عبدالصبور من الحديث عن الحرية ، فالفعل المسرحى قائم أساساً على سلبها .

لقد سلب الإنسان فى مسرحية الحلاج حرية أن يكون وأن يعيش . والنص فى هذه المسرحية يعتمد على وقفة رجل حر لم تستطع كلماته إلا أن يضيق بها أصحابه وأن يضيق بها

الحاكم . فتسلب حريته ويسجن ويحاكم . وقد حدد قضاته الحكم عليه قبل المحاكمة وهو الشنق ، والمتهم واقف لا يدافع عن نفسه ، وحين يسأله أحد السجناء أن يهرب يسأله الحلاج لماذا يهرب ؟ فيكون رد السجينين : "يحمل سيفاً من أجل الناس" وتظهر شخصية الحلاج واضحة فى رده إنه لا يحمل سيفاً : إنه لا يخشى حمله ولكنه يخشى أن يقتل به ، فالسيف إن حملت مقبضه كف عمياء أصبح موتاً أعمى ، ويسأله السجين : لماذا لا يجعل كلماته نور طريقه ؟ أى أن يدعو لحمل السيف يذعر الحلاج . إنه لا يحتمل موت أحد مما أشقاه أن تكون كلماته سبباً فى موت إنسان .

ويحكم على الحلاج بالموت ، يحكم عليه أصحابه الذين فقدوا الحرية واشتروا بالمال . وحتى الشبلى نفسه لم يكن حراً حين شهد فى المحاكمة لقد سلبت الحرية من الحلاج فسلب الحياة . وبسلب حياة الحلاج يكون سلب حرية الجماعة قد تأكد . لقد دافع الحلاج عن حرية الإنسان بالكلمة ، وفقدها من أجل الكلمة . لم يكن يعنيه إلا أن ترعى كلماته (ص ٣٠) فإن الأرواح فى نظره تحيا بالكلمات (ص ٦٩) وزعمت الجماعة وهى تبكيه بعد موته أنها تركته يموت لكى تبقى الكلمات :

ومسرحية "ليلى والمجنون" تمثل كلمة من أجل الحرية ، فالأستاذ يدافع عن الحرية وجماعته من الشباب يدافعون من أجلها . المعتقلات والسجون مفتوحة ، والقاهرة تحترق ،

والأستاذ يؤمن بأن الصراع مع السلطة يكون بالكلمة ، فجريدتهم بقوة كلماتها فى نظره أسد لا يحمل سيفاً ، والصحيفة التى يحررها تسمو لتحقيق الحرية والعدل بالكلمة .

ويختلف مع الأستاذ تلامذته ؛ فحسان يريد شيئاً غير الكلمة لتحرير الوطن والإنسان ، فيرد عليه سعيد بأنهم لا يملكون شيئاً سوى الكلمات ، ليس هناك شيء أفضل ، فيرفض حسان مقولته ، فالكلمة لن تصنع شيئا ، فلابد من الطلقة والطعنة والتفجير :

حسان : ما تملكه يامولاى الشاعر
لا يطعم طفلاً كسرة خبز
لا يسقى عطشانا قطرة ماءٍ
لا يكسو عرى عجوز تلتف على قامتها المكسورة
ريح الليل
لابد من الطلقة والطعنة والتفجير (ص ٦)

لقد حدد حسان موقفه فهو يحمل قلماً ومسدساً ، ولم توافقه الجماعة فالمسدس لا يمثل الثورة ، إنه يمثل العنف ، فالثورة لاسترداد الحرية هى أن تتحرك بالشعب وحسان يذهب ألى أبعد من ذلك ، إنه مؤمن أنهم لا يحتاجون للكلمة ولا الدين ، وإنما يحتاجون للعنف لمواجهة السلطة .

ويقبض القنوط بشباب الصحيفة ، فالحرية لن تتحقق فى بلد لا يحكم بالقانون ويمضى الناس فيه إلى السجن بمحض

الصدفة . المستقبل ضائع فى بلد يتمدد فى جثته الفقر وتتعرى فيه المرأة كى تأكل ، هذا القنوط يمزق سعيداً فيجعله عاجزاً عن الحركة .

سعيد : فى بلد لا يحكم فيه القانون
يمضى فيه الإنسان إلى السجن بمحض الصدفة
لا يوجد مستقبل
فى بلد يتمدد فى جثته الفقر .. كما يتمدد ثعبان
فى الرمل .
لا يوجد مستقبل
فى بلد تتعرى فيه المرأة كى تأكل
لا يوجد مستقبل (ص ٨٧)

ويشعر شعبه بالهزيمة فهو لم يحقق شيئاً : لا الثورة ولا الحب ، فيأخذ فى الحلم ببطل مخلص ، نبى يحمل بسيفاً يأتى سريعاً وإلا فلن يدركهم قبل الرعب القادم .

وتحل المأساة بسعيد وصحبه حين يكتشفون أن حساماً جاسوس ؛ فالخيانة قد ضربت فيهم ، ثم يجد حبيبته فى بيت حسام فيقوم بفعل ليس ثورياً بقدر ماهو فعل قنوط وعجز وألم ، إنه يحاول قتل حسام كما حاول حسان من قبل .

وينتهى إلى السجن وقد شعر الجميع بفشل الكلمة ، حتى الأستاذ نفسه . ويتغنى سعيد فى سجنه بأغنية إلى القادم من بعده يسأله ألا ينسى أن يحمل سيفاً . لقد فشلت الكلمة فى تحقيق الحرية .

وتأكد فشل الكلمة والصمت عن الظلم فى تحقيق الحرية أيضا فى مسرحية "مسافر ليل" فبطل المسرحية الراكب يفقد حريته تماماً أمام بطش عامل التذاكر ثلاثى السترة . وعندما يستنجد بعشرى السترة يجد نفسه أمامه . فشخصية عامل التذاكر متنوعة . هو ثلاثى السترة وهو أيضا عشرى السترة . إنه الطاغية المتلون فى التاريخ يقف فى العصر الحديث مسيطراً على القطار وعلى السلطة لا يرده شىء حتى القانون صنع من أجله ، فهو فوق رءوس الأفراد ليكون عامل التذاكر فوق الأفراد أيضاً . وينتهى سلب الحرية من الراكب إلى سلب حياته واشتراك الراوى المسلوب الحرية فى حمل جثة الراكب ، لأنه لا يملك سلاحاً يحتج به على ما يصنع عامل التذاكر .

ويتغير الموقف فى مسرحية "الأميرة تنتظر" فقد سلبت حريتها لتمكث فى كوخ مع وصيفاتها الثلاث تجتر الماضى ، كان ذلك فعلها الوحيد المعبر عن الاحتجاج لما حدث وشاركت فيه حتى يقدم القرندل ويغنى أغنيته ، ولا تكون أغنيته كلمات ليحقق بها حرية الوطن والأميرة من مغتصبهما وإنما تكون خنجراً يطعن به المستبد ليتسرد الوطن حريته وتعود الأميرة مرة أخرى الى وطنها . إن القرندل بعد أن فعل الفعل غنى للأميرة أغنيته .

وتتضح رؤية الحركة الفاعلة لتحقيق الحرية بشكل أكبر فى مسرحية "عندما يموت الملك" . فلقد سلب الملك حرية

الجميع ؛ الشعب والحاشية حتى إن الخياط عندما قدم له قطعة من المخمل الأبيض الثمين هدية ، وأعجب بها الملك وقرر أن يجعل من اللون الأبيض رمزاً للمملكة وأن يقتله حتى لا يعلم الناس أن خياطاً أدى بالملك إلى تغيير الرمز اللونى للمملكة ، وحين استعطفه قرر أن يقطع لسانه . ويلتقى الملك بالملكة التى سلبها حريتها وسجنها فى القصر بعيدة عن الأعين تواجهه بأنها تريد طفلاً ، كانت هذه المواجهة إعلاناً بأنها تريد الحرية وماكان له أن يتقبل . وما طلبته المرأة كان كثيراً عليه أن يتحمله . لقد واجهته بعجزه أن يبذر فى أحشائها بذرة مثمرة ، وأنها تريد الثمرة من رجل غيره فيموت الملك ، وتستمر الحاشية مسلوبة الحرية تسيطر عليها جثة رجل ميت . حتى الشاعر يتردد ، إنه يعرف أنه أصبح خاوياً منذ باع حريته بالخبز إلا أنه يستعيد شجاعته ليعود بها للنهر ..

الشاعر : فأنا خاو مذ بعت الحرية بالخبز
لكنى أملك أن أجعلها تنهض فى بشر ..
وتعود إلى النهر لتلقى للشمس حبال الشعر ..
وأنا أنظرها عن قرب كالمفتون (ص ٨٥)

ويهرب الشاعر مع الملكة بعيداً إلى شاطىء النهر فربما يمنحها الثمرة التى تريد . وهنا يتحول الشاعر من مغن بالكلمات إلى محارب بالمزمار يستطيع به أن يهزم الجلاد ويقتله ، ويأخذ سيفه ، ويحمله ليعيد الملكة إلى ملكها ،

ويخضع رجال الحاشية لها ، لتعلن الملكة وهى على عرشها أن حاشيتها الناس جميعاً وأنها ستفتح بابها للمرضى والفقراء والعشاق وطوافى الطرقات وأهل الحرفة والأجراء . وتعلن قانونها الجديد :

سنعيش جميعاً فى هذا القصر الموحش بالصمت الميت
حتى نملأه بضجيج أمور البشر الأحياء
نتقاسم شقوقها فى أيام الشقوية كالجزية
وسعادتنا فى أيام الفرحة كالكنز اللألاء

لقد حقق الشاعر باستخدام المزمار للدفاع عن حريته مالم يستطع الحلاج أن يحققه فى مسرحية "مأساة الحلاج" والأستاذ في مسرحية "ليلى والمجنون" .

إن الحرية وجه مهم يرتبط به وجه آخر وهو العدالة .

العدالــة

إن أصل العدل مبدأ أخلاقى ، وليس هناك حضارة إنسانية لم تجعل للعدل مكاناً فى فلسفتها ، ففى الإسلام العدل أساس الملك ، وهو اسم من أسماء الله الحسنى . وقد جعل المعتزلة العدل الإلهى أصلاً من أصولهم الخمسة ، ولعله من أهم أصولهم حتى سموا أهل العدل والتوحيد ، فالتوحيد لدى المعتزلة أهم صفة للذات الإلهية ، أما العدل فأهم صفة للعقل الإلهى[٦] . وكان لأهل السنة موقف من العدل أيضا . وإن اختلفوا عن المعتزلة فى تفسيرهم للعدل وساهم هذا التفسير فى التفريق بين المذهبين . وصلاح عبدالصبور يعرف ذلك .

وقد اختلط مفهومه للعدل بثقافته التى ارتبطت بالإسلام وبالوجودية لقد بدا واضحاً فى أعماله "مأساة الحلاج" و"مسافر ليل" و"ليلى والمجنون" القلق فى المواجهة لتحقيق العدل . فالعدل ضرورة والظلم مدمر للإنسان ولكن كيف تكون المواجهة ؟ ومن عدم تحديد موقف للمواجهة تحقق الظلم ولم يستطع أى بطل من أبطاله فى المسرحيات الثلاث أن يحقق العدل . فالمواجهة مسئولية قد تنتهى بأن يسقط أبرياء . هذا فضلاً عن الشك المدمر بين صواب أن تفعل أو لا تفعل ، أن تكون الكلمة أو يكون السيف . البطل القلق . الحلاج وسعيد وجوديان ممزقان ، والراكب فى مسرحية "مسافر ليل يعيش فى عربة" لا يستطيع منها فكاكاً فى مواجهة الطاغية عامل التذاكر . استسلامه للحظة انتهى به إلى الموت . لقد تحول عدم المواجهة إلى ندم فى "مأساة الحلاج" وفى "ليلى والمجنون" بينما تحول إلى تقريع للجمهور الساكت الذى لا يحمل سلاحاً ليدافع عن العدل فى "مسافر ليل" . يتغير ذلك فى مسرحيتى "الأميرة تنتظر" و"عندما يموت الملك" إذ تحدث المواجهة ، فالقرندل يحقق العدل بالفعل المفضى إلى نهاية السمندل والشاعر بعد تردد يتحرك لمواجهة الجلاد بالفعل المفضى أيضاً إلى نهايته .

والعدل بطبعه محاولة للتخلص من الظلم ، ومواجهة الظلم عملية أساسية لتحقيق العدل ، فحيث لا ظلم لا حديث عن العدل . لذا فلكى يكون هناك عدل لابد أن تكون هناك مواجهة للظلم .

ولقد بنيت فكرة الظلم فى مسرحيات صلاح على أنه ابن للشر . فهو صانع الظلم . إنه سالب للحرية وسالب للعدل . وهذا السلب قائم على الفعل الشرير . فالشر هو العبودية .

ويتبدى الحلاج فى مقاومته للظلم مقاوماً للشر .. ويختلف معه صديقه الشبلى فى الرؤية . يطلب من الحلاج أن يترك الدنيا فلسنا من أهلها وينبغى ألا تلهينا الدنيا . إن ما يبصره الصوفى من العالم حوله هو أشباح حائلة تذوى وهج العرفان . وظلال زائلة لا تمسكها الأطفال (ص ١٩) ويخاف الشبلى أن يهبط للناس فيموت النور بقلبه . وعندما يسأل عما نصنع بالشر الذى هو فقر الفقراء . وجوع الجوعى . والمسجونون المصفودون يسوقهم شرطى مذهوب اللب قد أشرع سوطاً لا يعرف من فى راحته قد وضعه .. من فوق ظهور المسجونين الصرعى قد وضعه .. ورجال ونساء قد فقدوا الحرية إتخذتهم أرباباً من دون الله عبيداً سخرياً .

إن الحرية المفقودة هى صناعة الشر ، فيعترض الشبلى على قوله فهو يريده أن يجانب الدنيا بما فيها ويرد عليه الحلاج : ما نصنع بالشر ؟ فقد استولى فى ملكوت الله فكيف يغض الطرف عن الدنيا إلا أن يظلم قلبه ؟

يرد الشبلى على أسئلة الحلاج بأن صانع كل ذلك هو الظلم ، ثم يسأله أن يجيبه عمن صنع الموت والعلة والداء ووسم المجذومين وسمل العميان وأصم الصم وأبكم البكم وسود وجه السود وصفر وجه الصفر ؟ ومن ألقانا فى هذه

الدنيا مأسورين لنغص بمشربنا ونشاك بمطعمنا لنتنفس أبشع رائحة مصاعدة من رجع حلوق الموتى .. الموتى الأحياء المقتولين القتلة ، الكذابين الخوافين ، لصوص الأطفال ومنتهكى الحرمات ، وتجار الدم وزناة الليل وقوادى الغرباء ، وجباة بيوت المال ومرابيى الأسواق . ومن ألقى الإنسان بعد الصفو النورانى فى هذا المأخور الطامع ؟

يرى الحلاج أن الشبلى بهذه الأسئلة يملأ نفسه شكاً فالإجابة على قول الشبلى هى "أن الله هو الصانع" ولا يريد الحلاج أن ينطق بهذه الكلمة ، والشبلى يستمر محدداً واقع الشر بأنه قديم فى الكون لأنه أريد بمن فى الكون ، فهو أداة اختبار للإنسان ليعرف من ينجو ممن يتردى . ويأتى إبراهيم صديق الحلاج ليؤكد قول الشبلى بأن الظلم فى كل مكان والجنة آخر سعى الإنسان لا أول سعيه . لقد وقع ظلم على الناس ويريد الحلاج أن يوقفه ، فالفقر ظلم ، والفقر قهر يستخدم لإذلال الروح وقتل الحب وزرع البغضاء .

كذلك أستخدم الظلم لزرع البغضاء وإذلال الروح فى مسرحية "ليلى والمجنون" فالمجتمع يعيش حالة من الإرهاب . يتحول فقد الحرية إلى معبر قوى . عن حالة الظلم التى يعانيها الناس . يسجن حسام فيخرج من السجن جاسوساً يتعقب زملاءه ويسرق ليلى حبيبة زميله ولا يترك حساناً إلا وهو فى السجن . وتتكسر حلقة الأصدقاء من ظلم السلطة فتقفل الجريدة ، ويموت الأمل ولا يبقى إلا حلم سعيد فى القادم من بعده .

ومسرحية "مسافر ليل" منذ أن تبدأ حتى تنتهى تمثل حالة ظلم ، يضطهد فيها عامل التذاكر الراكب دون ذنب جناه حتى يقتله . إنه يملك السلطة والأداة التى يقتل بها . وفى مسرحية "الأميرة تنتظر" يغتصب العرش والوطن من مغامر أفاق . وفى مسرحية "عندما يموت الملك" يكون الملك نفسه معبراً عن الظلم الذى يقع على كل من حوله ، وحين يتحدث عن طفل وهمى يريده على صورته : أن يكون إلهاً فى صورة بشرى وأن ينظر منهما فى عينى من يمثل قدامه ، ويطيل التحديق إلى أن تتخاذل أعضاء الخصم فيهوى كى يلثم قدميه . ليسأله صفحاً عن ذنب لم يفعله .. هذا هو موقف الملك فترد عليه زوجته متعجبة "لا أدرى لم يصبح للملك خصوم إن أحسن لرعاياه" (ص ٤٨) .

ولمواجهة الظلم ليس هناك غير العدل .

والعدل كما يقول الراوى فى مسرحية "مسافر ليل" بلا مظهر ، ولكنه يعبر عن نفسه بسلوك ، وهذا مظهره . ويحدده ابن سريج فى مسرحية "مأساة الحلاج" بأن العدل مواقف . سؤال أبدى يطرح كل هنيهة ، فإذا ألهمت الرد يشكل فى كلمات أخرى وتولد عنه سؤال ، العدل حوار لا يتوقف بين السلطان وسلطانه "إنه يتم حين نسمع صوت المتهم الماثل بين أيدينا ونسأل أنفسنا وضمائرنا" وحين يتخلى السلطان عن العدل تتخلى الرعية عنه ففساد السلطان كما يقول الحلاج يفسد أمر العامة . لقد تصور الحلاج أن يحقق العدل بالكلمة

وبأن يدعو الظلمة أن يضعوا الظلم عن الناس ، فالوالى العادل قبس من نور الله ينور بعضاً من أرضه . أما الوالى الظالم فستار يحجب نور الله عن الناس "كى يفرخ تحت عباءته الشر" .

والحلاج ينتظر الحاكم العادل أن يأتى فهو يدعو بالكلمة ، ولكنه يفشل فى تحقيق العدل وحماية نفسه والناس .

وفى مسرحية "ليلى والمجنون" يعيش الأستاذ الحلم بأن يحقق العدل بالكلمة . كما يتوقف سعيد فى انتظار النبى الذى يحمل سيفاً وهو يناديه فى نهاية المسرحية باسم الفلاحين والملاحين والحدادين والحلاقين والحمارة والتجار والعمال والأعيان وكتاب الديوان والبوابين وصبيان البقالين والشعراء والخفراء ، وكل ماهو للخير فى البلد يناديه أن يأتى وبأقصى سرعة ، فالصبر تبدد واليأس تمدد - إن القلق يزداد وهو لا يأخذ خطوة ليحمل سيفاً .

إن سعيداً ينتظر الآتى من بعده . وهو يحمل سيفاً ليحقق العدل فى مواجهة الظلم فيتحرك بفعل مغاير فيضرب حساماً بالتمثال . لم يكن هذا الفعل موجهاً ، وإنما كان لا إرادياً توقف بعده فى السجن لينتظر الآتى من بعده . وهو يحمل سيفاً ليحقق العدل . وفى المقابل يحمل حسان مسدساً ليرهب بشكل فردى ، دون تحرك مع الجماعة ، ويبدأ بمحاولة قتل حسام ، فيفشل وينتهى إلى السجن . إن الحركات الفردية للعنف ، الإرادية واللاإرادية ، لم تمنع العنف الظالم من أن

يحرق القاهرة .

إن القلق بين الفعل وعدم الفعل أنهى المسرحية لتتفكك الجماعة بحرق القاهرة .

وفى مسرحية "مسافر ليل" يقف الراكب عبده وحيداً أمام السلطان . إنه بتركيبته قد عاش العبودية حتى الجذور فهو عبده ، وأبوه عبدالله وابنه الأكبر يدعى عابداً وابنه الأصغر عباد واسم الأسرة عبدون فهو متأصل فى العبودية . أما عامل التذاكر المتأصل فى السلطة فهو علوان المعطى دلالة الارتفاع ، ابن الزهوان المعبر عن الزهو وجده السلطان ، وبهذا يسقط عبده فى يد صاحب السلطة فلا يستطيع أن يخرج عن دائرة العبودية التى تنتهى به إلى الموت فى ضياع ، ولا توجد فى المسرحية بارقة أمل فى العدالة .

تتغير الرؤية فى مسرحية "الأميرة تنتظر" فهى تبنى على تحقيق العدل . لقد اغتصب السمندل الملك بعد أن لوح للأميرة بالحب وأقسم أن ينبت فى بطنها أطفالاً ، طفلاً فى كل خريف ، ويجىء السمندل إلى الأميرة ، والثورة على الأبواب تكاد تطيح به ، لقد أنكره الحراس والقادة والجند ، ويريدها أن تعود معه ليصفو له الأمر . فيقتله القرندل . وتبدو عملية القتل هنا ليست عملية فردية فهو ممثل لكل أولئك المتذمرين ، لقد تم الفعل لتحقيق العدل ووقف الظلم ، وتكتمل صورة العدل بوقفة الشاعر مع الأميرة ، لقد دق الخوف قلب الشاعر ، فمع الظلم لا يكون سوى الخوف ، ولكن الحب يحرره ليقف محارباً

الظلم بمزماره ، ويحقق العدل والحرية لعالمه . فبدونهما لا يكون حب ولا تكون حياة ولا يكون غير الفقر والجوع والحرمان والسجون والمعتقلات والخوف والموت . لقد قدمت مسرحيات صلاح عبدالصبور رؤيته عن الحرية . بدأها مستسلماً متشائماً ، وانتهى مؤمناً بدور الشاعر فى أن يتجاوز الكلمة إلى الفعل ليتحقق وجود حى للإنسان فى هذا الوطن .

. . . . . .

ولقد لعبت السخرية دوراً أساسياً فى تحقيق الوظيفة فى المسرحية فهى قد أدت دوراً فى بنية الحدث لتكشف عن المهمة التى أرادت المسرحية أن تقدمها .

السخريـــة

تعد السخرية من أهم العناصر التى تعتمد عليها الكوميديا ، غير أنها ليست مقتصرة على الكوميديا ، فإن الدراما الحديثة لا تخلو منها . فهى عنصر من أهم عناصر تحقيق الوظيفة فى المسرحيات ذات الرسالة . ولقد اعتمد مسرح صلاح عبدالصبور على السخرية فى إبراز الحدث فى أربع من مسرحياته هى "مأساة الحلاج" و"مسافر ليلى" و"عندما يموت الملك" و"ليلى والمجنون" . وليس فى هذه المسرحيات شخصيات ساخرة ، وإنما هناك مواقف صنعت السخرية وأمدت الحدث بالقوة التى تضىء الوظيفة . ولقد بنيت فى كثير من المواقف على المفارقة التى تكشف عن

صورتين مختلفتين تبعثان على الأسى .

لقد امتدت الأحداث فى مسرحية "مأساة الحلاج" منذ بدايته حتى النهاية ـ كانت البداية هى النهاية ـ بشكل ألقى الأضواء كاملة على السخرية حتى تلتقى خاتمة المسرحية مع بدايتها . وقد بدأت السخرية حين دخل الحلاج السجن وحارسه يسبه "ياأعدى أعداء الله" فيرد الحلاج : "ليسامحك الله فقد أعطيت الحلاج المسكين أعلى من قدره" . كان فى هذا الرد مستويان : مستوى السخرية ومستوى الحقيقة . فالسجان يظنه يسخر ، بينما كان الحلاج يعبر عن حقيقة نفسه فمن هو ليكون أعدى أعداء الله ؟

وعلى هذا المستوى من الحديث يكون موقف السجينين من الحلاج . إنه يطلب من صاحب البيت نوراً ، فيظنانه مجنوناً لا يعرف أنهم فى قاع سجن مظلم وليسوا فى قصر الوالى أو بيت القاضى أو فى خمارة شط الكرخ . وتزداد حدة السخرية بين السجينين والحلاج كلما ازداد غموضه بالنسبة إليهم . فهو يزعم أنه يحيى أرواح الموتى ، وعندما يسألونه عن كيفية إحياء الموتى يخبرهم بـ "الكلمات" فيأخذ السجين الثانى فى السخرية منه ويسأله إن كانت كلماته للناس .. "صلوا .. صوموا .. خلوا الدنيا واسعوا فى أمر الآخرة الموعودة .. وأطيعوا الحكام وإن سلبوا أعينكم يتنزى منها الدم .. رصوها ياقوتاً أحمر فى التيجان .. بشراكم إذ ترثون الملكوت" (ص ٦٩) وتصل المفارقة قمتها حين يسوى الحلاج بين

الظالم والمظلوم فكلهم ظلمة ، ظلموا جاراً أو زوجا أو طفلاً أو جارية أو عبداً ، أو ظلموا خالقهم ، فمن له بالسيف المبصر ليحكم . هذا الموقف هو لب المسرحية . فالجميع هنا ظالم حتى الحلاج نفسه ، بهذه الكلمات يتصور أنه ظلم ربه بإباحته سر علاقته به .

وفى فصل المحاكمة تأخذ السخرية دورها الواضح ، فالقاضى أبوعمر وقد حدد الحكم على الحلاج قبل المحاكمة يبدأ المحاكمة بكلمة مفارقة لداخله .. الخارج دائماً مفارق للداخل ، أى الظاهر مفارق للباطن . فهو يهتف "بسم الله الهادى للحق .. وعليه توكلنا .. ندعوه أن يهدينا للعدل ويوفقنا أن ننهض بأمانتنا" ويتم جملته بطلبه من الحاجب أن يأتى بالرجل المفسد . يحكم عليه بالإفساد قبل بدء المحاكمة ، وعندما يعترض عليه القاضى ابن سريج يحدد موقفه المفارق ؛ ظالم فى يده ميزان العدل . فهو يحدد أنه رجل دفع به السلطان متهماً بالعصيان وعليهم أن يتخيروا للمعصية جزاء عادلاً . إن النص هنا يسخر فى هذا المواقف من مفهوم العدل فى هذه المحكمة بالمفارقة التى تجعل من الظالم قاضياً . فهو مستخدم عند الحاكم يعلن أن الله تبارك وتعالى قد ثبت من كف خليفتنا الصالح ميزان العدل ، وهنا لا تكون قيمة للمحكمة ، فالقاضى حين قال هذه الكلمة قد سخر من مفهوم العدل وأسقطه ، لذا فإن الحلاج يضع حداً لهذه المفارقة بقوله "لا يجتمعان" أى العدل والسيف بكف واحدة . ويستمر القاضى . وترتفع حدة السخرية فى كلمة

القاضى ابن سليمان بأن دور القضاة أن يقولوا للوالى عن حكم الشرع بأن من يبغى فى الأرض فساداً أن تقطع يداه ورجلاه ويصلب فى جذع شجرة . والمفارقة فى تتمة كلام القاضى بأن فتواه غير ملزمة للوالى إن شاء نفذها أو استرجع فى أمره ، وبهذا لا يحمل القضاة وزر دم مسفوك فى ظلم أو عدل ، وإذا كان فعل القضاة يدعو للسخرية فإن موقف الجماعة من الحلاج هو الذى صنع السخرية من الحدث . فالجماعة التى عاش فيها الحلاج ترشوها السلطة فتحكم على الحلاج بالموت ، وبذلك تكون الدولة مبرأة لم تحكم والقضاة لم يحكموا فهم جميعاً مبرأون من دمه ، فالعامة قد حاكمت الحلاج وقبضت الثمن . حاكمت الرجل الذى أحبها ، وتعود المسرحية إلى البداية لتقف العامة باكية على صنيعها إنها فى حبها للحلاج ورشوتها وحكمها عليه بالموت ثم بكائها ندماً على ما فعلت قد لا تمثل موقفاً ساخراً ولكنه يدعو إلى السخرية .

ويتخلق الموقف الساخر فى مسرحية "مسافر ليل" بين الراكب وعامل التذاكر . فالمقاومة واضحة بينهما ؛ الراكب أعزل وعامل التذاكر يملك السلطة المدعمة بالسلاح . يدخل الراكب المسكين فى متاهة تهم لا قِبَل له بها تبدأ من فقد الهوية إلى فقد النفس إلى قتل الله . والراكب لا يدرى كيف يدافع عن نفسه . أما عامل التذاكر فهو ممثل السلطة . أو هو السلطة نفسها ، قاس موحش ودقيق فى عمله ليس له حرفة سوى تفتيش العربات ، يتحدث عن العدل وصلاة المغرب يأخذ أرواح الناس بسهولة . والمفارقة هنا أنه يضن بنفسه فلا يعرض روحه للمخاطرة ، لا ضناً بها أو بخلاً وإنما لشفقته

أن يختل نظام الكون . إنه الإحساس بالمسئولية هو الذى يدفعه للحفاظ على حياته . أما ما يصنعه مع الراكب وما يذكر أنه صنعه مع غيره فقد كان فعلاً ساخراً مريراً . يعمل بجد ، يقتل الأعداء وليس له أصدقاء يقوم بعمليات التعذيب ليصل إلى الجناة الذين لم يرتكبوا جريمة ، وتختم السخرية بضرورة أن يجد الفاعل الذى سرق البطاقة ، فقد تسرب الأمر إلى أعدائه وإلى العامة ، ولابد من الحسم حتى يعرف الجميع أنه أمسك بالجانى وقتله حتى لا يختل النظام ، لذا فهو يطلب من الراكب أن يقوم بتضحية . إنه يعرف أنه مخلوق نبيل وطيب وأهل للتضحية ، وعليه أن يختار طريقة يموت بها ومع أنه أعطاه الخيار فقد حدد له طريقة يموت بها ، وهى الخنجر . وتختتم المسرحية بسخرية أكبر حين يطلب من الراوى أن يساعده فى حمل الجثة . والراوى ينظر إلى الجمهور فى هدوء متسائلاً : ماذا أفعل ؟ فى يده خنجر وأنا أعزل" . موقف الراوى وهو المشاهد للحدث كله يدعو أيضاً للسخرية فى دائرة الحدث ، وهى سخرية تنبع من المفارقة الناتجة عن عدم التوقع من القائمين على أمر العدل ، فإذا بهم يقومون بصارخ الظلم . ولا تخرج السخرية عن هذا الإطار فى مسرحية "عندما يموت الملك" .

كان هناك موقفان وضحت فيهما السخرية وضوحاً بيناً : الموقف الأول عندما التقى الملك بالخياط . لقد جاء إلى الملك وقد ملأته السعادة أن سمح له بلقائه ليقدم له قطعة من القماش المخملى الأبيض أرسلها له صهره خياط أمير

المغرب ، فلم يجد الخياط أحداً أولى بها من الملك ، ويأخذ الخياط فى التغزل بجمال قطعة القماش ، فهى بكر لم تلتف على ساقى بشرى من قبل ، إنها أعلى قدراً من أن تلتف على ساقى بشرى مخلوق من طين وماء ، لذا فهو يحملها لمولاه البدر الأنور . كانت كلمات الخياط المغلفة بالنفاق تثير الملك الذى يتعجب من المفارقة بين مهنة الخياط وكلماته فيقول له : المهنة مهنة خياط واللهجة لهجة نخاس . وليقبل الملك الهدية عليه أن يغير اللون الرسمى للدولة من الأزرق الى الأخضر . ويقرر الملك ذلك . وينتظر الخياط لطف مولاه الملك أن يكون ذهبى اللون ، ولكن الملك يأمر سيافه أن يضع سيفه فى كتفه ، وتحدث المفارقة من الفعلين : الخياط يقدم للملك هدية ، والمكافأة هى قتله . المفارقة هنا تصنع السخرية ، والخياط يطلب من الجلاد التمهل حتى يتملى بطلعة الملك البهية . ويسأل الملك مستعطفاً أن يعرف الأسباب التى تدعو الملك لقتله ، فيخبره الملك أن قراره لا شأن له بسخطه أو برضاه ، وإنما هو مضطر لقتله حتى لا يتصور أنه ألهم الملك تغيير شعار الدولة ، فيحكى الخياط ذلك لزوجته فتحكيه لجاراتها ، أو يحكيه لأصحابه . يستكثر الملك أن يكون قد غير شعار الدولة من أجل قطعة قماش أهداها إياه الخياط . وحين يستجدى الخياط العفو لأنه أب لخمسة أطفال يكون العفو ممثلاً للسخرية من ظلم هذا الملك ، فتواتيه فكرة أن يعفو عن رأسه ويكتفى بنزع أصل لسانه من حنجرته حتى تنجو الدولة من ثرثرته .

ولا تتوقف السخرية عند هذا الحد ، فإن علاقة الملك بوزيره الذى يتهمه بالغباء ، وعلاقته بالمؤرخ والشاعر مبنية على السخرية من واقع العالم المحيط به ، فهو ملك وحيد لا يحترم أحداً ، ولا يشعر بقيمة أحد من حوله . ويتمركز الموقف الساخر حين يموت الملك وتقف الحاشية عاجزة أمام موته ، فمازالت خائفة من الاقتراب منه ، تتصور أنه مازال حياً وسيعود إلى حكمه .

الظلم مخيف لمن يعيشون فى دائرته ، ولكنه يتحول إلى عبث يستحق السخرية ساعة رؤية المفارقات التى يحدثها هذا الظلم .

وفى مسرحية "ليلى والمجنون" تتبدى المفارقة الساخرة فى الواقع الأليم الذى تعيشه الجماعة . يقرأ زياد فى إحدى الصحف المنشورة أمامه أن عين شرطى لمحت شاباً وفتاة فى إحدى المنحنيات الخافتة الضوء ، فتربص لهما حتى امتدت كف الشاب تداعب كف صديقته فانقض عليهما وساقهما للمخفر . ويقرأ زياد تعليق الصحفى على هذه الحادثة . وهو تعليق يدعو للسخرية . إنه يحيى رجال الأمن مروءتهم وحمايتهم للخلق الطيب فالأمم بلا أخلاق لا تبقى أو تتقدم ، والأعراض أمانة تحميها الشرطة من عبث الأنذال ويتمنى الصحفى لو خلت الأمة من داء الفرنجة الطارىء مثل القبعة ولبس المايوهات (ص ٣٤) .

إنهم يجلسون فى هذه الغرفة يحاولون الدفاع عن قضايا الأمة لتحقيق الحرية والعدل ، والصحفى يمجد رجال الشرطة لأنه قبض على فتى يمسك بيد فتاة . وما يدور خارج هذه الحجرة يتحول إلى مفارقات ساخرة مع ما يدور خارجها ، ومن هنا تكمن أزمة الشخصيات فإن الإحساس بمقدرتهم على تغيير الواقع يضعف حتى ليشعر سعيد بعبث ما يصنع ، ويسخر منه ، فماذا يفعلون سوى أن يدوروا فى هذه الغرفة كل صباح يشعلون نار الغضب الحمراء حتى يمتلكهم الأغماء .

سعيد :ماذا نفعل فى هذه الغرفة كل صباح
إلا أن نشعل نار الغضب الحمراء
ونظل ندور حواليها وندور وندور
كمجذوبين إلى أن يتملكنا الإغماء (ص ٢٧)

وتحدث السخرية الأعمق من واقع الجماعة فى علاقة الحب بين ليلى وسعيد ، فإنه حين يتركها ويذهب إلى القهوة يخبره زياد بأن حساماً يعمل جاسوساً فيذهب مع حسان إلى منزله وهناك تحدث المفارقة ، فالحبيبة ليلى المناضلة من أجل غد أفضل تقع فريسة لأفاق . يجدها فى حجرة نومه يمثل هذا الحدث سخرية عابثة منهم ومن الواقع المحيط بهم .

إن السخرية فى مسرحيات صلاح عبدالصبور جزء لا يتجزأ من الوظيفة . إنه يحددها ويوضحها ويكشف الاحساس بالأزمة ويعمق بها هذا الإحساس .

هوامش الحلقة الرابعة

١ ـ مجلة فصول . المجلد الثانى ، العدد الاول . اكتوبر سنة ١٩٨١ . ص ٢٦٩ .

٢ ـ المرجع نفسه .

٣ ـ صلاح عبدالصبور . حياتى فى الشعر . بيروت : دار اقرا سنة ١٩٨١ . ص ١٦٤ .

٤ ـ صلاح عبدالصبور . مسافر ليل . القاهرة : دار الشروق ، ١٩٨٦ ، ص ٨ .

الخـاتمـة

لم يستطع المسرح الشعرى منذ بداية ظهوره أن يتخلص من تأثيرات الفرجة الشعبية عليه . فكان للغناء والسرد والحكى مكان فيه . صحيح أنه استعار الكثير من المسرح الغربى كالخشبة وبناء الشخصية وتطور الحدث ، ولكنه لم يستطع أن يكون غربياً ، فمازالت أصوله الأولى ترجع إلى التراث . لذا فهو مسرح عربى . ولقد تشكلت المسرحية الشعرية من البناء الشعرى فكان دور الشعر فيها يمثل عنصراً من أهم العناصر ، قد يطغى على الحدث كما يطغى على الشخصية .

ومن هنا فقد ارتبط هذا المسرح بشعراء لهم دور فى عملية التطور الشعرى مثل شوقى وصلاح عبدالصبور ، والذين تناولوا المسرحية شعراً دون أن يكون لهم خلوص للحركة الشعرية مثل باكثير والشرقاوى وقفوا جسراً بين أعمال شوقى المسرحية وأعمال صلاح عبدالصبور هذا الجسر لا يمثل تطوراً فى المسرح كقضية فنية بقدر ما يمثل تطوراً فى الاستخدام الشعرى وتغيير الحوار من البيت إلى الجملة الشعرية .

ومن هنا كان لابد أن ينظر إلى هذا التطور نظرة عميقة . فلقد حدث تطور فى المسرح منذ أن كتب شوقى مسرحياته حتى كتابة صلاح عبدالصبور لمسرحياته ، وهو تطور اعتمد اعتماداً كبيراً على تطور الشعر ، ومازاد على ذلك فى الحرفية

وتقنية المسرح إنما هو من امتداد التطور الذى حدث للمسرح العربى . لقد تطورت التقنية عند صلاح عبدالصبور ولكنه مازال واقفاً عند شوقى يغنى ويسرد ويحكى ؛ أى أنه مازال متأثراً بتراث الفرجة . والتقنيات الجديدة لم تخرج مسرحيات صلاح عبدالصبور خارج دائرة شوقى . إن القفزة التى يمثلها مسرح صلاح محكومة عجزت عن أن تتخلص مما كان يحسب على شوقى . إن امتداد الحركة الشعرية فى المسرح بحلقاته الثلاث : حلقة التأصيل عند شوقى ، وحلقة التطور عند باكثير والشرقاوى ، وحلقة التجديد عند صلاح إنما هى فواصل فى حركة مسرحية شعرية واحدة يمكن أن أسميها فترة نشأة المسرحية الشعرية وتطورها .

ولقد كتب كثير من الشعراء المعروفين وغير المعروفين للمسرح منهم : أنس داوود ومحمد إبراهيم أبوسنة ومحمد مهران السيد ، ووفاء وجدى ، وأحمد سويلم ، ومصطفى عبدالغنى ، ومحمد عبدالعزيز شنب ، وعز الدين اسماعيل ويسرى الجندى ، وفتحى سعيد ، ومحمد عنانى ، ومحمد الماغوط . ويمكن أن يدرس بعض هؤلاء المسرحيين فى أحد الحلقات الثلاث ، كما يمكن أن يمثل بعضهم تجاوزاً لهذه الحلقات . وهذا يمثل موضوعاً منفصلاً يحتاج إلى دراسة مستقلة لنتعرف حدود الاتباع والتجديد فى هذه الأعمال وإنى لأرجو أن استطيع تقديم هذه الدراسة .

المراجع والمصادر

أولا : المراجـع :

- الشيخ أبو خليل القبانى . دراسات ونصوص : اختيار وتقديم محمد يوسف نجم ، بيروت : دار الثقافة ، سنة ١٩٦٣ .
- ابن دانيال : خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ، دراسة وتحقيق إبراهيم حمادة ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، سنة ١٩٦٣ .
- أحمد شوقى : البخيلة ، تحقيق سعد درويش ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٤ .
- البخيلة ، الست هدى ، القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٢ .
- قمبيز ، القاهرة ، المكتبة التجارية ، (د . ت) .
- على بك الكبير ، (أو فيما هى دولة المماليك) . القاهرة : مطبعة المهندس ، سنة ١٣١١ هـ .
- على بك الكبير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٢ .
- عنترة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٢ .
- مجنون ليلى ، القاهرة ، هيئة الكتاب ، سنة ١٩٨٢ .
- مصرع كليوباترا ، القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٢ .

- أحمد على باكثير : اخناتون ونفرتيتى ، القاهرة ، مكتبة الخانجى ، سنة ١٩٤٠ .
- خليل اليازجى : المروءة والوفاء ، بيروت ، سنة ١٩٨٤ .
- سليم النقاش : المسرح العربى ، (دراسات ونصوص ، رقم ٥) ، اختيار تقديم محمد يوسف نجم ، بيروت ، دار الثقافة . سنة ١٩٦٤ .
- صلاح عبدالصبور :
- الأميرة تنتظر ، القاهرة ، دار الشروق ، سنة ١٩٨١ .
- بعد أن يموت الملك ، القاهرة ، دار الشروق ، سنة ١٩٨٣ .
- ليلى والمجنون ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة ، سنة ١٩٧٠ .
- مأساة الحلاج ، القاهرة ، مكتبة روزاليوسف ، سنة ١٩٨٠ .
- مسافر ليلى ، القاهرة ، دار الشروق ، سنة ١٩٨٦ .
- عبدالرحمن الشرقاوى : أحمد عرابى ، القاهرة ، مركز الاهرام للترجمة والنشر ، سنة ١٩٨٥ .
- الحسين ثائرا "ثأر الله" ، القاهرة ، دار الهلال ، سنة ١٩٧١ ، روايات الهلال ، العدد ٢٧٥ .
- الحسين شهيدا "ثأر الله" .القاهرة ، دار الهلال سنة ١٩٧١ ، روايات الهلال ، العدد ٢٧٦ .
- صلاح الدين النسر الأحمر ، القاهرة : دار المعارف ، سنة ١٩٧٦ .
- الفتى مهران ، القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، سنة ١٩٦٦ .

- مأساة جميلة أو مأساة جزائرية ، القاهرة دار المعارف سنة ١٩٦٢ .
- وطنى عكا ، القاهرة ؛ دار الشروق ، سنة ١٩٧٠ .
- عزيز أباظة ، مسرح الشاعر (الاعمال المسرحية الكاملة فى جزءين) بيروت ، دار الكتاب اللبنانى ، سنة ١٩٦٩ .
- محمد عثمان جلال : (دراسات ونصوص - عدد ٤) اختيار وتقديم دكتور محمد يوسف نجم ، بيروت سنة ١٩٦٤ .
- مارون النقاش ، المسرح العربى ، دراسات ونصوص العدد الأول ؛ اختيار وتقديم الدكتور محمد يوسف نجم ، بيروت : دار الثقافة ، سنة ١٩٦١ .

ثانيا : المراجع :

- أحمد شوقى : الشوقيات ، القاهرة ؛ المكتبة التجارية ، سنة ١٩٦١ .
- أحمد محمود : الفلسفة الاخلاقية فى الفكر الإسلامى ، القاهرة ؛ دار المعارف ، سنة ١٩٦٩ .
- أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث ، القاهرة ، دار المعارف ، سنة ١٩٧٨ .
- ادوار حنين : شوقى علي المسرح ، بيروت ، المطبعة الكاثوليكية ، سنة ١٩٣٦ .
- سعاد أبيض : جورج أبيض ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٠ .

- شوقي ضيف : شوقي شاعر العصر الحديث ، القاهرة ، دار المعارف ، سنة ١٩٦٣ .
- صلاح عبدالصبور : الديوان (الأعمال الكاملة) بيروت ، دار العودة ، سنة ١٩٧٢ .
- طه حسين : حافظ وشوقي ، القاهرة ، مطبعة الاعتماد سنة ١٩٣٣ .
- طه وادى : شعر شوقي الغنائي والمسرحي ، القاهرة ، دار المعارف سنة ١٩٨٥ .
- عبدالمعطي شعراوى : المأساة اليونانية ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٠ .
- عباس محمود العقاد : قمبيز في الميزان ، القاهرة ، المطبعة الجديدة . (د . ت) .
- على إبراهيم أبوزيد : خيال الظل ، القاهرة ، دار المعارف ، سنة ١٩٨٢ .
- غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، القاهرة ، دار نهضة مصر ، سنة ١٩٧٩ .
- كمال محمد اسماعيل : الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٦١ .
- محمد حمدى إبراهيم : دراسة في نظرية الدراما الإغريقية ، دار الثقافة للطباعة والنشر سنة ١٩٧٧ .
- محمد عزيزة : الإسلام والمسرح ، ترجمة رفيق الصبان ، القاهرة ، دار الهلال سنة ١٩٧١ .

- محمود أحمد الحفنى : الشيخ سلامة حجازى ، القاهرة ، دار الكاتب العربى سنة ١٩٦٨ .
- محمود حامد شوكت : المسرحية فى شعر شوقى ، القاهرة ، دار الفكر العربى سنة ١٩٤٧ .
- يوسف اسعد داغر : معجم المسرحيات العربية والمعربة (١٨٤٨ - ١٩٧٥) ، بغداد منشورات وزارة الثقافة ، سنة ١٩٧٥ .

ثالثا : الكتب المترجمة :

- كتاب ارسطوطاليس فى الشعر ، نقل عن متى ابن يونس القنائى من السريانى الى العربى ، حققه مع ترجمة حديثة الدكتور شكرى عياد ، القاهرة دار الكاتب اللبنانى . سنة ١٩٦٧ .
- أرسطوطاليس : فن الشعر ، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابى وابن سينا وابن رشد ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبدالرحمن بدوى . بيروت ، دار الثقافة (د . ت) .
- أدوار لين : المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم فى القرن التاسع عشر ، ترجمة عدلى نور ، القاهرة ، مطبعة الرسالة ، سنة ١٩٥١ .
- Vincent M.L'abbe. Ci., : نظرية الانواع الأدبية ، ترجمة الدكتور حسن عون ، الإسكندرية ، منشأة المعارف ، سنة ١٩٧٨ .

- تيكوف . ف . د . هكنوز : الشعر الغنائى ، ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتى ، بغداد ، دار الشئون الثقافية العامة ، سنة ١٩٨٦ .
- وليم شكسبير : يوليوس قيصر ، ترجمة عبدالحق فاضل وآخر ، القاهرة ، دار المعارف سنة ١٩٧٣ .

رابعا : الدوريـات :

- الاستاذ . جـ ٤١ السنة الاولى فى ٢١ ذى القعدة سنة ١٣١٠ - ٦ يونيو سنة ١٨٩٣ .
- فصول ، المجلد الثانى ، العدد الأول ، أكتوبر سنة ١٩٨١ .
- المجلة العربية للعلوم الإنسانية ع ٧ م ٢ .

خامسا : المراجع الاجنبية :

- Mandal, Definition of Tragedy N.Y. : New York University Press 1961 .
- Marnovitch, Nicholas N., The Turkish Theater, New York, Theater Arts Inc., 1933 .
- Metin, Q., A History of Theater & Popular eNtertainment in Turkey (Ankara : Form, 1963-64) .
- Williams, R., Modern Tragedy, Stanford California, Standford California Press. 1966.

الفهـــــرس

رقم الإيداع
٩٢٦٣ / ٩٥
I. S. B. N
977-07-0421-0

هذا الكتاب

هذا الكتاب محاولة لتأصيل فكرة المسرح العربى من حيث هو فن عربى تشكل بمقومات عربية قائمة على أسس من فنون القص الشعبية العربية ، وهى بدورها تحدد شكله وتحدد الخلاف بينه وبين المسرح الغربى .

لقد كان المسرح العربى فى تاريخه الحديث يعيش تجريبا خاصا به نابعا من تراثه . فالمسرح العربى هو محاولة لمسرحة قصصية مبنية على الغناء والسرد والقص الذى يمثل علاقة أساسية لفنون الفرجة الشعبية العربية .

والمسرح الشعرى العربى قد مر بمراحل تطور منذ أن كتب شوقى مسرحياته حتى كتابة صلاح عبد الصبور للمسرح وهو تطور اعتمد اعتمادا كبيرا على تطور الشعر ، ومازاد على ذلك فى الحرفية وتقنية المسرح إنما هو امتداد التطور الذى حدث للمسرح العربى . ويمكن أن نسمى جميع هذه المراحل فواصل فى حركة مسرحية شعرية واحدة يمكن تسميتها بفترة نشأة المسرحية الشعرية العربية . المبينة على أسس الفرجة الشعبية فى غنائيتها وسردها وحكيها .

الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوى (١٢عددا) ٣٦ جنيها داخل ج . م .ع تسدد مقدما نقدا أو بحوالة بريدية غير حكومية - البلاد العربية ٣٠ دولارا - امريكا واوربا واسيا وافريقيا ٤٠ دولارا - باقى دول العالم ٥٠ دولارا .

القيمة تسدد مقدما بشيك مصرفى لآمر مؤسسة دار الهلال ويرجى عدم ارسال عملات نقدية بالبريد .

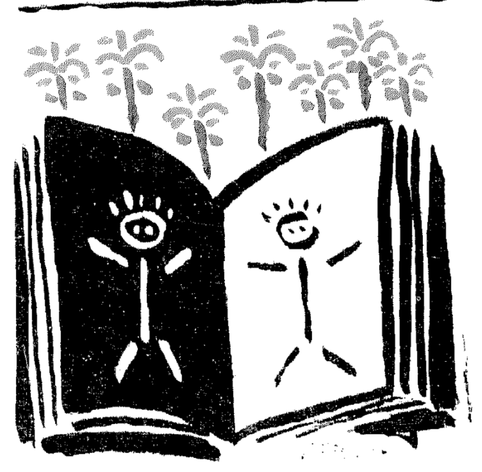
● وكلاء اشتراكات مجلات دار الهلال

الكويت : السيد/ عبدالعال بسيونى زغلول ، الصفاة ـ ص . ب رقم ٢١٨٣٣
للحصول على نسخ من كتاب الهلال اتصل بالتلكس 92703 Hilal.V.N


أهلاً بكم فى عالمنا
مصر للطيران

التعليم في مصر

د. سعيد إسماعيل علي





سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال

رئيس مجلس الإدارة : مكرم محمد أحمد

نائب رئيس مجلس الإدارة : عبد الحميد حمروش

رئيس التحرير : مصطفى نبيل

سكرتير التحرير : عادل عبد الصمد

مركز الإدارة:

دار الهلال ١٦ محمد عز العرب . تليفون ٣٦٢٥٤٥٠ سبعة خطوط

KITAB AL-HILAL

No-539-No-1995

العدد ٥٣٩ - جمادى ثانى ١٤١٦هـ - نوفمبر ١٩٩٥

FAX 3625469 فاكس

اسعار بيع العدد فئة ٥٠٠ قرش

سوريا ١٧٠ ليره - لبنان ٩٣٠٠ ليره - الاردن ٣٧٠٠ فلس - الكويت ٢٠٠٠ فلس - السعودية ٢٠ ريالا - تونس ٤ دينار - المغرب ١٥ درهما - البحرين ٢ دينار - الدوحه ٢٠ ريالا - دبي / ابو ظبي ٢٠ درهما - سلطنة عمان ٢ ريال - غزة / الضفة / القدس ٣ دولارات - المملكة المتحدة ٤ جنيه .

التعليم فى مصر

بقلم الدكتور

سعيد إسماعيل على

دار الهـــــلال

الغـــلاف تصـــميم
الفنان حلمى التونى

مقدمة

فى المجتمعات القديمة، كان التعليم يقف عند حد تلقين الأجيال الجديدة، ما وصلت إليه الأجيال السابقة من خبرات ومعلومات. وإذا فكر أحد فى الخروج عن هذا (الإرث) الثقافى، اعتبر خارجا عن الشرعية مستحقا أن تنبذه الجماعة التى هو عضو فيها.

من هنا فقد قيل إن هدف التعليم ، كان (المحافظة) على الثقافة القائمة، ومن خلال هذه المحافظة ، تستمر الجماعة عبر التاريخ.

وكان الاقتصار على هذا الهدف يعنى ألا تفتح الجماعة البشرية أبوابها للتجديد والتطوير، مما كان له أثره فى أن تستمر أساليب الحياة على حالها قديما آلافا من السنين.

ثم تبين للإنسان، من خلال الخبرة والممارسة، أن بعض الأساليب القائمة لمواجهة المشكلات التى تصادفه غير ناجحة النجاح المطلوب. فكان لابد من (التغيير) وكان لابد من (التطوير).

ولما تحقق للإنسان أن التغيير والتطوير يزيد من فعالية مايملكه من أساليب مغالبة الصعاب ومواجهة المشكلات، ويكسب حياته مزيدا من المتعة والبهجة. أيقن أن هدف التعليم لابد وأن يتجاوز مجرد (المحافظة) ليؤكد (التطوير) ويبذر بذور أساليبه ومناهج التفكير فيه، والآفاق التى يجب أن يتجه إليها.

وبقدر ما كان التعليم يجدّ فى تحقيق التطوير، بقدر ما كان المجتمع يسرع الخطى إلى التقدم، وبقدر ما يفيىء الله على الناس بمزيد من الخير ومتعة الحياة وبهجة الدنيا.

لكن الإنسان ، فى مسيرته الحضارية، أدرك كذلك أن التعليم إذا كان وسيلة إلى التقدم والتطور، فإن ذلك يعنى انه (أداة) .. والأداة نفسها لاتستطيع أن تنتج تقدما ولا أن تحرز نجاحا فى التغيير إلى ماهو أفضل، إلا إذا كانت هى نفسها على قدر عال من التطور، وذات فعالية متغيرة وفقا لما يستجد من متغيرات الحياة الإنسانية، مع تقدم القرون وتوالى السنين.

وهكذا كانت ضرورة تطوير التعليم من أجل أن تزداد كفايته الانتاجية.. كفايته فى انتاج شخصيات بشرية ذات اتجاهات ايجابية. تؤمن بالتغيير وتسعى إلى ضبطه حتى يسير فى الاتجاه المراد: إعمار الأرض، وإسعاد الجماهير، وتخفيف ويلات الكوارث والمشكلات، حتى لاتعوق المسيرة البشرية نحو التقدم.

والسعى لتطوير التعليم، مثله كمثل كل جهد بشرى، غير معصوم، يحتاج إلى المراجعة والمتابعة حتى لايحيد عن الطريق. ذلك أن نتيجة الانحراف فى بناء البشر، كارثة قومية بكل ماتحمله هذه الكلمة من معنى.

ولعل أقرب وأوفق وسيلة إلى هذه المراجعة ، وتلك المتابعة. أن نستحضر خبرة الأمة لنضعها تحت المجهر.. تحت الميكرسكوب. فذلك يتيح لنا - عن طريق رؤية بانورامية - أن نرى الحركة فى خطها العام ومسيرتها التاريخية الكبرى: فيم أصابت؟ وفيم أخطأت؟ حتى لانكرر ماأخطأنا فيه، ونواصل ما أحسناه، ونستكمل ما نقص لدينا، ونبتكر ما لم نكن قد وصلنا إليه.

وإذ نقول (تطوير) التعليم. فإننا نكاد أن نحدد بالتالى (مسرح العمليات)، إذا صح هذا التعبير، بمعنى أن هذا الهدف يكاد يحصر جهدنا فى (الجهد الرسمى) ذلك أن (تحريك) الواقع التعليمى هو فى معظم فترات التاريخ المصرى، وخاصة فى العصر الحديث كان يقع فى نطاق الدولة. منذ أن بدأت الدولة فى عهد محمد على فى إنشائه والإشراف عليه وعلى ما لم تنشئه وتوجهه.

لقد فكر علماء ومفكرون كثيرون فى مشكلات التعليم وقضاياه بعيدا عن المجال الرسمى ، وبمبادرة منهم، وتصوروا ما يجب أن يكون عليه، ووصلوا فى ذلك إلى إنتاج فكرى على درجة عالية من العمق والاحاطة والشمول. لكن هذا الفكر يظل حبيس الأوراق التى كتب عليها، ما لم تتح له (السلطة) الرسمية فعل الحركة وحركة التنفيذ.

ونحن بهذا لانبرر اقتصارنا على (الجهد الرسمى)، وانما نشرح

سنده الفكرى ونوضح هدفه التأريخى، خاصة وقد كانت لنا كتابات أخرى، اقتصرنا فيها على الجهد الفكرى غير الرسمى. وبذلك يكون خطونا سعيا وراء استكمال الصورة.. صورة مسيرة التعليم فى مصر: فكرا وتطبيقا .. على المستوى الرسمى وعلى المستوى الشعبى.

نسأل الله أن يسدد خطانا وأن يلهمنا الصحة فى الرأى والصواب فى الاجتهاد.

انه نعم المولى ونعم المصير.

دكتور / سعيد إسماعيل على

الفصل الأول

صحوة التطوير

هل كانت الحملة الفرنسية شرارة البدء فى التحديث والتطوير؟

درج كثيرون على القول بأن الحملة الفرنسية على مصر سنة ١٧٩٨م، وان كانت غزوا عسكريا إلا أنها كانت الفرصة التاريخية الكبرى التى أتاحت للمصريين التعرف على الحضارة الغربية الحديثة بعد فترة سبات طويلة فى غياهب التخلف والجمود الحضارى. نلمس هذا على سبيل المثال فيما كتبه الدكتور زكى نجيب محمود فى سياق الحديث عن الحملة الفرنسية، يقول: (١)

«وإنى لأنظر إلى تلك اللحظة ... أنها لحظة البدء فى أحد طريقين اتخذناهما من ذلك الحين وإلى هذه الساعة التى أكتب فيها هذه الكلمات. فطريق منها اختاره الرافضون للغرب. أى الرافضون للعصر وما أنتجه من علوم ترتب عليها ما ترتب من حضارة جديدة، وطريق آخر اختاره من أراد منا ألا نقفل أمام العصر الجديد أبوابنا ونوافذنا»..

وليست القضية بالنسبة لنا الآن هى المقارنة أو المفاضلة بين الطريقين. وإنما هى اختيار نموذج لاتجاه يرى فى الحملة الفرنسية

فرصة تاريخية أتاحت لنا السير على طريق التطوير والتحديث فى شتى مناحى المجتمع المصرى.

لكننا من ناحية أخرى نجد وجهة نظر معارضة تماما لهذا الاتجاه. يمثلها الشيخ محمود محمد شاكر الذى توقف بعض الشىء أمام هذا الذى قاله الدكتور زكى. فمن رأى الشيخ شاكر أن مصر كانت قبل الحملة تشهد بواكير نهضة ويقظة ثقافية، فجاءت الحملة لتنقض عليها وتئدها لتضع مصر على طريق النموذج الغربى. فنابليون قائد الحملة لما فرغ من حروبه فى أوربا منصورا نصرا مؤزرا، أصاغ سمعه لنذير (الاستشراق) ولنصحه وارشاده، فقدر أن الحين قد حان ليكون أول قائد أوربى استطاع بقوته التى لاتقهر أن يخترق قلب دار الإسلام من الشمال، وأن يداهم (اليقظة) التى أرقت منام (الاستشراق)، وأن يبطش بها فى عقر دارها بطشة جبار عات لايبقى على شىء(٢).

والحق أننا لانستطيع أن ننكر صور التخريب والتدمير المادى والمعنوى الذى فعلته الحملة، فلسنا - على سبيل المثال - بحاجة الى تصور سلوك الجنود الفرنسيين وضباطهم فى شوارع العاصمة. فهم لم يراعوا حرمة البلد المغلوب ولا احترموا تقاليده. وربما كانت معاقرة الخمر علنا، ومعاشرة النساء الخليعات، والسير بهن فى الطرقات. والجلوس معهن فى الحانات. أول ما ظهر لأهل القاهرة من سلوك حملة لواء الحضارة الأوربية .

لكن كل ذلك لم يحل بين المصريين وبين ملاحظة ظواهر أخرى

لحضارة الغرب، ومن قبيل ذلك اعجاب الشيخ عبدالرحمن الجبرتى بنظم الفرنسيين فى حياتهم وطريقة فرض ضرائبهم، وأسلوبهم فى المحاكمات وفى حركتهم العسكرية، وتنبه الشيخ عبدالرحمن إلى عنايتهم بدراسة الطبيعة المصرية. وشاهد بعينه وسائلهم لتدوينها وتسجيلها. وحفظ نماذج من نباتها وحيوانها وتربتها وصخورها. وكتب فى ذلك صفحة يصف زيارته لدار المعهد العلمى، واطلاعه على كتبهم وصورهم ومجموعاتهم الحيوانية المحفوظة فى قرطميزات من زجاج (٣) .

ثم هو يلاحظ اتجاههم نحو استخدام الظواهر الطبيعية، على أساس من العلم بها، فيما يوفر على الإنسان مشقة، ويختصر جهدا. ومن أدق ملاحظاته – على بساطتها – تلك التى أبداها بعد أن راقب الجنود الفرنساوية – وهم يزيلون متاريس الثائرين المصريين يستخدمون عربات يد صغيرة ذات عجلة واحدة فى نقل الدبش والأتربة بدل نقلها بالغلق فكأن الشيخ عبدالرحمن فهم القيمة العملية للعلم، واستخدامه للسيطرة على قوى الطبيعة.

وهكذا لانستطيع أن نغفل بأى حال أن الحملة الفرنسية، كانت (المناسبة) التى فتحت أبواب مصر على الحضارة الغربية، نقول ذلك بغض النظر عن أى حكم قيمى يتعلق بما إذا كان شرا أو خيرا تاركين ذلك لنتائج هذا الانفتاح فيما سيلى من صفحات. بل إننا لانرى أنه، حتى المنددين بحملة نابليون ينكرون آثارها. كل ماهنالك أنهم يرونها (هادمة)، أما غيرهم فيرونها (بانية)».

مشروع محمد على للنهضة كإطار لتطوير التعليم:

السياسة التعليمية لأمة من الأمم هى الأهداف العليا التى توحى إلى الدولة بانتهاج خطة خاصة فى تربية أبناء البلاد وإعدادهم للحياة، وهى التى توثق الصلة بين مراحل التعليم وتجعل منه وحدة قوية متماسكة تتجه نحو مرمى واحد وتنزع إلى غاية واحدة، وهى التى توجه المشرفين على شئون التربية والتعليم والعاملين بالعمل التعليمى نحو تحقيق تلك الغاية بما ينشئون من مدارس ويضعون من برامج. ويأخذون التلاميذ من نظم، والسياسة التعليمية أخيرا هى مظهر حى لما تعتنقه الأمة من فكر وعقيدة. وهى التى تمكننا من فهم ثقافة تلك الأمة (٤) .

والأمة المتخبطة فى سياستها التعليمية، ترى فيها تفككا فى نظم التعليم وتلمس فيها مظاهر كبيرة من الضعف الاجتماعى والاقتصادى والأخلاقى. لذلك حرصت كل أمة تسير على طريق التقدم على أن تختط لنفسها سياسة تعليمية خاصة. وليست السياسة التعليمية نظاما يوضع بل هو الروح القوى الذى لاتراه وإن كنت تلمس مظاهره فى المؤسسات والمعاهد العلمية جميعا. والذى يجعل من هذه المؤسسات والمعاهد وحدة تتجه نحو غاية واحدة، وهذا الروح يستمد أكبر مقوماته من أصول الأمة ومقومات حياتها الأساسية.

وإذا كانت السياسة التعليميه لابد أن تؤسس على الحاجات الأساسية للأمة، فإن فترة الحكم التى تولى فيها محمد على قيادة مصر

بدءا من عام ١٨٠٥ تعبر عن (مشروع) للنهضة حاول من خلاله أن يترجم هذه الحاجات من منظور تصوره، مما يصبح معه ضروريا أن نقف وقفة قصيرة أمام هذا المشروع باعتباره المؤسس لسياسة تطوير التعليم فى هذا العهد.

لقد اختلفت المشكلات التى واجهت أعلام الإسلام، سواء أكانوا من رجال الفكر أو من رجال العمل، باختلاف عصورهم وبيئاتهم وباختلاف أزمنتهم وأمكنتهم، كما اختلفت المشكلات أيضا باختلافها فى الخطورة أو فى التعقيد، فى كونها إسلامية عمومية أو إسلامية خصوصية. وكانت المشكلة التى واجهت محمد على من أعظم ما واجه أى علم من هؤلاء الأعلام منذ عدة قرون: تطلبت منه البت فى أمور خطيرة، على أى القواعد يقيم مجتمعه؟ أعلى القواعد القديمة التقليدية أم على القواعد التى يشير تقدم المجتمع الغربى وقوته باتخاذها؟ وبأى مقياس من المقاييس يقيس عند الاختيار بين الأمرين أبمجرد المنفعة البحتة؟ بملاحظة القرب أو البعد عن التفكير الإسلامى الجديد أو القديم. إنا نعلم أن الحلال بَيِّن والحرام بَيِّن. قاعدة عملية جيدة، ولكنها قد لاتحل مشكلة التمييز بين أنواع الحلال، كما أن المشكلة تطلبت منه أن يبت فى تحديد خطته نحو مكان أهل الذمة فى مجتمعه هذا وفى تحديد علاقته بالمعاهدين، وأخيرا كان لابد من أن يصل إلى البت فى أمر آخر: أى مكان يشغل فى العالم العثمانى (٥) .

لقد تولى محمد على شئون مصر ومصر ولاية عثمانية ضعيفة منقسمة، تتنازع السلطة فيها قوتان: المماليك والحكام العثمانيون، وكانت إلى هذا يتهددها الانجليز من الخارج بعد أن كانوا قد طردوا منها الفرنسيين . اما شعب مصر فقد استسلم منصرفا إلى الزراعة يجنى ثمرات أرضه ليغتصبها منه من يغتصب السلطة ولو لبضعة أيام. على أن الصورة لم تكتمل بعد، فالباب العالى الذى كان يدعى ملكية مصر كان هو نفسه ضعيفا، ولم يكن تحفز الانجليز للاستيلاء على مصر إلا جزءا من مشروع أوربى كبير كان يرمى إلى تقسيم الامبراطورية العثمانية (٦) .

ولم يكن محمد على بالرجل الذى يقبل أن يكون له شريك فى السلطان سواء من الشعب فى الداخل أو من دولة من الخارج. ومن ثم فقد كان هدفه أن يجعل من مصر دولة قوية يستقر فيها السلطان لشخصه. وأن ترث مصر امبراطورية السلطان العثمانى اذا كان ولابد من وريث لذلك الشيخ المحتضر، فإن مصر فى نظره أولى بهذا الميراث اذ كانت – على ضعفها – أقوى دولة إسلامية فى ذلك الوقت. وكان من مصادر قوتها المنتظرة طموح محمد على. وكانت وسيلته إلى هذه القوة جيشا قويا وادارة منظمة. ونحن لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن كل مشروع وضعه محمد على وكل مؤسسة أقامها إنما كانت جزءا من ذلك المشروع الكبير ووسيلة لتحقيق ذلك الغرض السياسى.

وبوصول محمد على إلى السلطة ، انتهى النظام المملوكى فعلا، وانتهت بهذا مرحلة من مراحل الاقطاع فى مصر دامت حوالى ٥٥٥ سنة، منذ أن وصلت المماليك البحرية الى الحكم سنة ١٢٥٠ إلى أن تولى محمد على السلطة سنة ١٨٠٥. ولما كان تحطيم النظام المملوكى تم أساسا على يد القوة المسلحة العثمانية، وليس نتيجة تطور داخلى فى مصر، لهذا فإن النظام الاقطاعى نفسه لم يقض عليه بل تغير شكله، وتمركزت السلطة الاقطاعية فى يد محمد على، وكون دولة مركزية اقطاعية وظل أسلوب الانتاج الاقطاعى كما هو. وظلت العلاقات الانتاجية بين القوى الاجتماعية المختلفة إقطاعية كما هى (٧) .

إن مظاهر التطور التى برزت فى فترة حكم محمد على، كانت مظاهر ضخمة، إن دلت على شىء فهى تدل على الطاقة الهائلة الكامنة فى الشعب المصرى وامكانياته للتطور، ولكنها لم تكن تقف على أساس علمى واضح، بل كانت تقف على أسس واهية، متى زالت انهارت معها كل هذه المظاهر.

لقد أنشأ محمد على العديد من المصانع، لكنها لم تكن نتاج التطور الطبيعى للطبقة المتوسطة التجارية. فهى لم تحطم بالتدريج الانتاج الحرفى لتحل محله المصنع الكبير الذى يضم مئات العمال معتمدة على رؤوس أموالها المتراكمة لديها.. لم يحدث هذا، ولم يكن لديها أية امكانية لحدوثه، وحتى الحملة الفرنسية، لم تنشىء فى مصر مصانع أو

تشارك برؤوس أموال مع الوطنيين فتفتت الاقتصاد الاقطاعي. لم يحدث شيء من هذا، والمصانع التى أقامها محمد على، أقامها مباشرة تحت ملكية الدولة، وتحت سلطة اقطاعية، ولذلك كان من الطبيعى جدا أن تنهار هذه الصناعة بمجرد أن انهارت الأسباب التى أنشئت من أجلها، وهى الاستراتيجية العامة لمحمد على التى فرضتها عليه ظروف توليه السلطة، سواء فى الداخل أو فى الخارج (٨) .

تلمذة مصرية لأوربا:

لم يكن ممكنا لمحمد على أن يقوم بما قام به من حيث إقامة التعليم المصرى وفقا للنموذج الغربى الحديث عن طريق المؤسسة التعليمية القائمة وهى دينية بالفلسفة والتوجه والعقيدة والطريقة، مباينة إلى حد كبير لهذا النموذج. ومن هنا فقد استقدم عددا من الأوربيين الذين عهد إليهم بمهمة التعليم فى المدارس التى أنشأها.

بيد أن هذه الوسيلة صادفتها عقبات عدة. إذ لم يكن كثير من هؤلاء الأوربيين مؤهلا بالفعل من الناحية العملية. بل لقد أوردت مصادر تاريخية ما يستفاد منه أن بعض هؤلاء لم يكن على مستوى خلقى يطمئن إليه.

وبالإضافة إلى ذلك فإن مسألة اللغة كانت من أكبر العوائق، صحيح أن هناك مترجمين كانوا يشاركون هؤلاء المعلمين الأوربيين لنقل مايقولون إلى العربية، إلا أن معرفتهم باللغتين لم تكن تعنى معرفتهم للعلم الذى يترجمون مضمونه.

وهكذا وجه محمد على همته إلى إيفاد البعثات التعليمية إلى أوربا ليتم الشبان المصريون دراستهم فى معاهدها العلمية. وقد وصف عبدالرحمن الرافعى هذه الفكرة بأنها «تدل على ناحية من نواحى عبقرية محمد على باشا» يصفه بهذا على الرغم من الموقف المعادى منه لأسرة محمد على، وسنده فى هذا الوصف أن محمد على لم يكتف بأن يؤسس المعاهد والمدارس العلمية بمصر ليتلقى فيها المصريون العلوم التى تنهض بالمجتمع المصرى، بل اعتزم أن ينقل إلى مصر معارف أوربا وخبرة علمائها ومهندسيها ورجال الحرب والصنائع والفنون فيها، وأراد أن تضارع مصر أوربا فى مضمار التقدم العلمى والاجتماعى، فقصد من إرسال البعثات تكوين فئة من المصريين المثقفين لايقلون عن مثيلهم فى تلك البلاد (٩) .

ومن ناحية أخرى أراد محمد على أن تجد مصر من خريجى هذه البعثات كفايتها من المعلمين فى مدارسها العالية والقواد والضباط لجيشها وبحريتها ومهندسيها والقائمين على شئون العمران فيها وإدارة حكومتها، لكى لا تكون مع الزمن عالة على أوربا من هذه الناحية.

ولو تأملنا مليا فى العصر الذى نشأت فيه هذه الفكرة واختلجت فى نفس محمد على لشاركنا الرافعى عجبه لمنهج محمد على فى التفكير، وكيف أنبت هذا المشروع، ففى ذلك العصر لم يفكر حاكم شرقى ولا حكومة شرقية فى ايفاد مثل هذه البعثات، وهذه تركيا وسلطانها كان

يملك من الحول والسلطة أكثر مما يملك محمد على، لم تفكر حينذاك أصلا فى إيفاد البعثات التعليمية إلى المعاهد الاوربية، «فصدور هذه الفكرة فى ذلك العصر وفى الوقت الذى كان فيه محمد على مشغولا بمختلف الحروب والمشاريع والهواجس، يدل حقيقة على عبقرية نادرة وهمةعالية»(١٠) .

وقد قال محمد على للدكتور (بورنج) – مندوب الحكومة الانجليزية– : «إن أمامى الشىء الكثير لأتعلمه وكذلك شعبى، فأنا مُرسل إلى بلادكم أدهم بك (ثانى مدير لديوان المدارس) ومعه خمسة عشر شابا مصريا ليتعلموا ما يمكن لبلادكم أن تعلمه، فعليهم أن ينظروا إلى الأشياء بأنفسهم وأن يمرنوا على العمل بأيديهم، وعليهم أن يفحصوا مصنوعاتكم جيدا وأن يكشفوا عن أسباب سبقكم ورقيكم، حتى إذا ما أمضوا وقتا كافيا فى بلادكم عادوا إلى بلادهم وعلموا شعبى»(١١) .

إن هذا النص الهام يدل على توافر وعى لدى الحاكم بنوعية التعليم الجديد المطلوب، فهو تعليم لايكتسب من بطون الكتب وحدها ولكن لابد من المباشرة والممارسة، وهذا التعليم ليس مجرد (إضافة) للمتعلم وإنما لابد أن تظهر قيمته الاجتماعية ووظيفته فى حركة النهضة، فنحن متخلفون عن أوربا، ولابد للتعليم أن يكشف عن العوامل المسئولة عن هذا التخلف، وتلك التى أدت إلى التقدم الأوربى حتى يمكن لمصر أن تنتقل بالفعل من زمرة الأمم المتخلفة إلى زمرة الأمم المتقدمة.

ولأن حركة النهضة كانت على قدر كبير من الضخامة، ولأن الحروب متعددة وكثيرة، كان لابد من الحرص على الانفاق على مثل هذه البعثات بحيث لاينزلق المبعوثون أو المشرفون عليهم فى مظاهر الترف والاستهلاك التى تعج بها المدن الأوربية، وخاصة بالنسبة لهذا النفر ممن جاء من بلاد حرمت وتأخرت بالنسبة لمظاهر الاستهلاك والحياة الحديثة. ومن هنا نجد أن محمد على يكتب إلى مختار (بك) مدير ديوان المدارس بصدد برامج الدراسة بمدرسة المهندسخانة «إن التعليم لايجب أن يكون صوريا، وان جنابه العالى لم يرسل حكاكيان (مدير المدرسة) ليكون لوردا فى أوربا، بل ليعود ويعلم أمثال هؤلاء التلاميذ ولينفع الأمة والبلاد، ويخطره حكاكيان بوجوب التدريس لهم بجدية ورغبة صادقة والا أهلك تحت العصا» (١٢).

فالابتعاث إذن لم يكن للوجاهة الاجتماعية ومجرد التنعم بميزاته تمتعا شخصيا، وانما لابد من أن يعود العائد بالدرجة الأولى على المجتمع متمثلا فى التلاميذ الذين يعلمهم هؤلاء المبتعثون بعد عودتهم سواء عن طريق عملية التدريس نفسها أو عن طريق مايترجمون لهم من كتب، فالعمل التعليمى حتى يكون مثمرا لابد أن يؤخذ بجدية، ولايمكن أن يكون متقنا إلا إذا تم برغبة، لا رغبة ظاهرية مفتعلة وانما رغبة صادقة صادرة من القلب.

وتتوافر لدينا المعلومات الدقيقة عن التكوين القومى والعرقى

والاجتماعى وخصائص هذه البعثات، وان بعثة عام ١٨٢٦، التى تألفت فى معظمها من الأتراك والأرمن، مع أقلية من المصريين - من بينهم إمام البعثة الشيخ رفاعة الطهطاوى - كانت تتكون فى جوهرها من الأعيان وأتباعهم. ومن بين ٤٤ طالبا كان ستة فقط يدرسون القانون والادارة وعلم السياسة، أما الآخرون فقد تخصصوا جميعا فى علوم وفنون الحرب والهندسة [١٣] . وبين عامى ١٨٢٨ و١٨٣٦ نجد ١٠٨ طلاب (منهم ٢٦ فى بريطانيا و٤ فى فيينا، والآخرون فى فرنسا)، ونلاحظ التخصصات التالية: ٧ للصناعات، و١٤ للبحرية ، ٨ للعلوم، ١٢ للطب (هذا عن المجموع الكلى لبعثة ١٨٣٢ المعروفة بالبعثة الطبية الكبرى والتى اختارها كلوت بك، والتى سوف تؤسس فيما بعد مدرسة الطب فى مصر) ٢ للطب البيطرى ، ٢ للإدارة.

اما الفترة بين ١٨٣٧ و١٨٤٢ فإنها تمثل بداية الانطواء. فى الوقت الذى بدأ فيه العدوان الأوربى ضد محمد على، ويقدر عبدالله النديم مجموع البعثة بأربعين يخصم منهم كما هى الحال بالنسبة لمجموع الأرقام السابقة - ١١ نجارا وأربعة فنيين فى المناجم بعثوا إلى بريطانيا لتتعلم نسج الحرير واستخراج الفحم. اما بالنسبة لعام ١٨٤٤، فإن أكبر بعثة - الأرقام تتراوح بين ٦٥ و ٧٠ طالبا - سافرت إلى فرنسا، وكان أعضاؤها من شباب أسرة الوالى - ومن ثم جاءت تسمية «بعثة الأنجال» التى أطلقها على مبارك - وأبناء بعض كبار رجال الدولة

وألمع تلاميذ التعليم الحديث. وكان الهدف ذا دلالة: فهى بعثة عسكرية بالدرجة الأولى، وعدد قليل منها لدراسة علوم أخرى، وبوجه خاص ٩ لدراسة الإدارة (١٨٤٨) و١٥ لدراسة الطب، كما سافرت أربع بعثات أخرى أقل أهمية بين ١٨٤٥ و١٨٤٧، الأولى والثانية سافرتا إلى فيينا وباريس: ٨ طلاب لدراسة الحقوق والطب، أما البعثتان الأخريان فقد سافرتا عام ١٨٤٧ بصفة خاصة إلى بريطانيا وكانتا تتألفان من ٣٦ طالبا يدرسون العلوم البحرية والهندسية، وقليل من أعضائها سافر إلى فرنسا (١٩) .

العلوم الأوربية الحديثة بالعربية :

الكتب على وجه العموم يمكن أن تمثل بالنسبة للمجتمع بصورة ما (مصرفا) يودع فيه معارفه وفنونه المكتوبة وآدابه وثقافته. وهى من ناحية أخرى صورة للمستوى العقلى الذى عليه المجتمع، والمجتمع المتخلف لايكاد يملك رصيدا فى المصرف يتيح له فرصة السحب للاستثمار والانفاق، ومن هنا فإن عملية التطوير والتحديث التى قادها محمد على لم تجد بين يديها (مصرفا) يمتلىء بالرصيد المعرفى الثرى الضخم الذى يمدها بطاقة الحركة والتسيير، فكان أن أيقن أنه لابد من نقل العلوم الحديثة من أوربا إلى اللغة العربية حتى يتيسر للمصريين أن يقفوا على المستوى المتقدم من المعرفة فينهلوا منه ما يعينهم على المساهمة الفعالة فى بناء المجتمع الجديد.

من هنا كان محمد على يرى أن أول واجب على أعضاء البعثة عند عودتهم، ترجمة كتب العلوم التى درسوها فى أوربا، فكان أول عمل يسند إليهم، امدادهم بالكتب، والتنبيه عليهم بسرعة ترجمتها، وكانت الحكومة تعلق على أعمال الترجمة أهمية كبرى، لكى تظفر بأكبر عدد من الكتب المترجمة فى أقل زمن، حتى أصبحت الترجمة تشغل الموظفين عن أعمالهم، ثم ظهر أن بعض المترجمين لم يكن لهم حذق اللغات الأجنبية والعربية، والقدرة على التحرير والكتابة، مايمكنهم من ترجمة ما عهد به إليهم ترجمة صحيحة. فدعاه ذلك إلى التفكير فى حل يخفف عن أعضاء البعثات هذا العبء، ويضمن وجود طبقة من العلماء الأكفاء فى الآداب العربية وفى آداب اللغات الأجنبية، ليضطلعوا بمهمة تعريب الكتب الأجنبية وليكونوا صلة بين الثقافة العربية والغربية وينهضوا بالأداة الحكومية فيما يعهد به إليهم من المناصب(١٥) .

وهنا عرض رفاعة الطهطاوى على محمد على أن يؤسس مدرسة ألسن، يمكن أن تؤدى للوطن هذه الخدمات، ويستغنى بها عن الدخيل، وقد تقرر إرسال رفاعة «ومعه حكيم لانتقاء التلاميذ المطلوبين» واختار لها رفاعة التلاميذ من مدارس الأرياف والأقاليم ومن طلبة الأزهر، بلغ عددهم فى بداءة عهدها خمسين تلميذا، وجعل مقرها (بالسراى) المعروفة ببيت (الدفتردار) بحى الازبكية حيث كان بعد ذلك فندق شبرد (جراج الجمهورية الآن!!) وكانت بجوار قصر محمد بك الألفى الذى سكنه من بعده بونابرت ثم محمد على (١٦) .

ونقرأ فى خطبة الطهطاوى بحفل تخريج الدفعة الأولى منها عام ١٨٣٩ عن قصده من انشائها «ولايخفى أن أصل تصدينا لإنشاء هذه المدرسة: حب إيصال النفع إلى الوطن - الذى حبه من الإيمان - وتقليل التغرب فى بلاد أوربا، حيث لايتيسر لكل إنسان، والنصح فى الخدمة». وكانت تسمى أول ما افتتحت سنة ١٨٣٥ (سنة ١٢٥١ هـ) (مدرسة الترجمة) ثم تغير اسمها بعد ذلك إلى (مدرسة الألسن).

ولقد كان رفاعة يعمل فى هذه المدرسة عمل أصحاب الرسالات لا عمل الموظفين، وكما يقول على مبارك: «فلقد كان دأبه فى (مدرسة الألسن)، وفيما اختاره للتلامذة من الكتب التى أراد ترجمتها منهم، وفى تأليفاته وتراجمه خصوصا، أنه لايقف فى ذلك فى اليوم والليلة على وقت محدود، فقد كان ربما عقد الدرس للتلامذة بعد العشاء، أو عند ثلث الليل الأخير، ومكث نحو ثلاث أو أربع ساعات على قدميه فى درس اللغة أو فنون الإدارة والشرائع الإسلامية والقوانين الأجنبية.. وكذلك كان دأبه معهم فى تدريس كتب فنون الأدب العالمية .. ومع ذلك كان هو بشخصه لايفتر عن الاشتغال بالترجمة والتأليف»[١٧] .

وكانت مدرسة الألسن ملتقى ثقافة الشرق بالغرب، تجمع بين دراسة ماعرفته مصر من الفقه واللغة والأدب، فى كتب أزهرية يدرسها رجال الأزهر، وبين دراسة اللغة الأجنبية والأدب والنحو والقصص والتاريخ الغربى، حتى إذا ظفر التلاميذ بنصيب موفور من هاتين الثقافتين، مضوا ينقلون إلى بنى وطنهم الثقافة الغربية، ممثلة فى تلك

الكتب التى ترجموها، فى كل فن وعلم بمهارة وصدق يهتدون بنور مثلهم وأستاذهم رفاعة، قال عنهم قدرى باشا: «وبأنفسهم، وبالكتب العلمية التى ترجموها، ساعدوا على نشر أفكار الرقى، والمدنية بين أهل البلاد، وانتفعت بهم الحكومة، فى المناصب الإدارية العالية وفى وظائف الترجمة، ومنهم من انقطعوا للتعليم، وبفضل مجهودهم، تعلم آلاف من أهل البلاد الفرنسية أو الانجليزية أو الايطالية[١٨].»

وهكذا نشأت حركة ترجمة، لم يكن هدفها ترجمة الكتاب أى كتاب، وإنما كان هدفها ترجمة الكتب المدرسية بالذات، فقد نشأت حركة ترجمة الكتب لا من حيث هى معرفة كما حدث فى المجتمع العربى فى صدر الاسلام، ولكن طلبا لوسيلة أخرى تنشىء جيلا من شباب الأمة، ولذلك انصبت حركة الترجمة حول الكتاب المدرسى. وكما تركزت حركة الترجمة فى صدر الإسلام حول الكتاب، أى كتاب، تركزت فى النصف الأول من القرن التاسع عشر حول الكتاب المدرسى بالذات [١٩] .

وقد شرع محمد على بالفعل فى جمع الكتب من مختلف البلدان، وأخذ يوزع منها ما يصلح للتدريس فى مدارسه على المترجمين لترجمته حتى تكون بأيدى التلاميذ والأساتذة على السواء طائفة من الكتب التى لم يكن لهم غنى عنها. كما صار ينتقى كتبا أخرى يريد أن تترجم له خاصة. ويذكر (انطوان بيترونى) أن الباشا كلف عضو البعثة الأول عثمان نور الدين بأن يحضر من الكتب الفرنسية ما يبلغ ثمنه حوالى

ألف رويل، على أن تبحث هذه الكتب فى أصول العلوم والفنون والاقتصاد السياسى.

القاعدة الشعبية للتعليم:

للتعليم مستواه الأولى الذى يتعلق بالقدر الضرورى من المعرفة اللازم لإمكان التعامل مع الناس ومع الطبيعة. وهو من أجل هذا يسمى (بالتعليم الشعبى) حيث أنه يتجه - أو هكذا المفروض - إلى (الكافة). وهو من أجل ذلك أيضا يسمى أو يعتبر (قاعدة) هرم التعليم اذا شبهنا مستويات التعليم المختلفة وتدرجها بالهرم وتدرجه من أسفل إلى أعلى.

وعلى الرغم من هذه الأهمية التى يحتلها التعليم الشعبى فى التقدير التربوى العلمى وفى التقدير الاجتماعى، فإن حركة النهضة عند محمد على لم تضعه فى الاعتبار الأول. وفى ذلك ملمح لاتخطئه عين يشير إلى سبب من الأسباب (الداخلية) التى ساعدت على انهيار صرح مشروع النهضة عندما تعرض للضرب من الخارج. فلقد أراد محمد على أن يبدأ مشروع تطوير التعليم من أعلى.. من التعليم العالى، لأنه يريد أن يرى ثمرة المشروع فى حياته، وفات على النظرية العبقرية التى تميز بها فى كثير من المظاهر أن تبين له تلك البديهية، لا البشرية فقط وإنما المادية كذلك، إن مبدأ البناء من أعلى، فى التعليم بصفة خاصة، لا يتيح الفرصة للبناء التعليمى أن يقوم على قاعدة راسخة لاتوفر له قوة الصمود وإمكانية الوقوف والشموخ فحسب، بل تمده بأسباب الاستمرار والحياة.

والغريب حقا أن محمد على كان يعرف تمام المعرفة مدى انتشار صورة من صور التعليم الشعبى فى مختلف انحاء البلاد متمثلة فى الكتاتيب بحيث تبدأ عملية التحديث والتطوير بتغيير هذه الصورة من الشكل السائد الى الشكل الجديد المبتغى، لكنه صرف النظر عن هذا السبيل مبقيا له على حاله ليستحدث نمطا جديدا على الطراز الغربى الحديث فيما سمى (بمكاتب المبتديان) وهى تماثل المدرسة الابتدائية الآن، ومن هنا تجىء هذه التسمية (المبتديان) نسبة إلى الابتداء.

والدارس لمناهج التعليم فى المدارس الابتدائية الحديثة فى تلك الفترة سوف يجد إنها لم تستطع أن تتخلص من ظلال التعليم الدينى الذى كان قائما فى الأزهر ومعاهده، فهل كان ذلك وعيا من محمد على بضرورة أن يتعلم الأطفال فى هذه المرحلة المبكرة العلوم الحديثة جنبا إلى جنب مع علوم البلاد الأصلية التى تتصل بعقيدة الأمة وتراثها؟ الحق أننا لانميل إلى الاجابة بالايجاب على هذا التساؤل استنادا إلى كثير من الشواهد التى لايتسع المقام لها هنا، ونرجح أن ذلك إنما تم اضطرارا، ذلك لأن تقاليد الأزهر كانت قوية ولم يكن ثم غيرها فى مصر إذ ذاك، وبعض المصريين الذين أشرفوا على التعليم فى ذلك الوقت أنفقوا صدر شبابهم فى الأزهر. هذا إلى أن الأزهر قد أمد مدارس الحكومة بكثير من مدرسيها لتدريس علوم اللغة والدين. والواقع أن الحكومة قد أنشأت مكاتبها، ولم يكن أمامها من كتب الا كتب

الأزهر الموضوعة منذ عصور بعيدة، فكان طبيعيا أن تعتمد الحكومة على هذه الكتب مع بعدها بعدا تاما عما يجب أن يتوافر لكتب التلاميذ من سهولة فى اللفظ وسلامة فى التعبير واعتماد على الفكر ونظر الى خصائص الطفل من جهة سنه وقدرته العقلية. ومن هذه الكتب التى كانت مستعملة فى المدارس الابتدائية فى ذلك العهد الأجرومية والكفراوى وهو شرح الأجرومية وشرح ابن عقيل وكلها فى الصرف والنحو، ثم ألغى تدريس الكتابين الأخيرين وحل محلهما كتاب (السنوسية) فى التوحيد [٢٠] .

على أن الحكومة كانت جادة فى أن تستعين بما يوضع أو يترجم من كتب (حديثة)، ومن ذلك ما كتبته لوكيل لها بلندن بأن يرسل اليها (كتبا مطبوعة مؤلفة لصغار التلاميذ بحيث تميل أذهانهم إليها) وهو ما تم فعلا بعد ذلك.

وبدأت الحكومة تدرك أن الغرض من المكاتب (المدارس الابتدائية) ليس القراءة والتعليم فقط، بل هى «مراكز للإنسانية والتربية أيضا» ، وبهذه الروح أزمعت الحكومة رفع المستوى الأدبى لهذه المكاتب. وكان تلاميذ المكاتب يفترشون وقت الدرس «أنخاخا» من الحلفاء فأمر الديوان بأن يستبدل بها مقاعد من خشب يجلسون عليها، وكان التلاميذ يفترشون لنومهم الحصر والسجاجيد فاستبدل بها سرر من حديد. وبعد أن كان تلاميذ المبتديان لايتذوقون اللحم إلا يوم الجمعة من كل

أسبوع، ولايتناولون فى طعامهم الا العدس والفول، أمر الديوان ان يطعموا من اللحم والخضر يومى الاثنين والخميس من كل أسبوع، ولما رئى أن ملابس التلاميذ التى فرضتها لهم الحكومة لاتقيهم برد الشتاء، قرر الديوان أن يصرف لكل منهم فى كل عام (صديريان) من البفتة (٢١) .

ومع إقرارنا بحيوية مثل هذه المسائل من حيث تهيئتها أسسا تمكن من حسن التعليم، إلا انها تظل فى دائرة الشكل والمظهر، أما المضمون، مادة وطريقة فقد ظل يغلب عليه كثير مما يسود المعاهد الأزهرية، ومن ثم ظهرت الحاجة ماسة الى طرق (جديدة) ورجال (جديدين).

أما الرجال فقد وجدتهم الحكومة من خريجى بعثاتها أو بعض مدرسيها (القدامى) الذين عرفوا (بالتجديد) فاعتمدت عليهم. أما الطرق الجديدة فلم يكن عندها منها شىء، فولت وجهها شطر أوربا ونظم التعليم الأوربى تقتبس منها مايتفق وأغراضها الجديدة. وقد ولت الحكومة هذه المرة وجهها نحو التعليم الانجليزى واقتبست من نظمه الطريقة المسماة طريقة (لانكستر) أو تعليم العرفاء (أو القلفوات)، وأثرت الحكومة أن تجربها أولا فى مكتب ألحق بمدرسة المبتديان اسمته (المكتب المستجد)(٢٢) .

ولما نجحت التجربة أثرت الحكومة تعميمها بعض الشىء فصدر الأمر العالى بإنشاء مدرسة فى كل قسم من أقسام القاهرة الثمانية

«حسب الأصول الحديثة المرعية فى أوربا» ولكن لم تمض شهور على العام الذى طبق فيه (١٨٤٧) حتى عاجلها الفناء.

ولعله من المفيد أن يقف القارىء على شهادة الدكتور (بورنج) الذى أوفدته الحكومة الانجليزية لكتابة تقرير عن أحوال مصر زمن محمد على. وهذه الشهادة نتيجة زيارات قام بها الرجل لعدد من المدارس:

– فى حلوان: وجدت فى مدرسة حلوان سبعة وتسعين تلميذا. وقد أخبرنى رئيسها أن الفلاحين أرسلوا أبناءهم باختيارهم، وكان من الممكن أن يكون لديه عدد أكبر لو اتسع البناء ولم يكن المكان أحسن بكثير من كوخ كبير من أكواخ الفلاحين. فقد كان مؤلفا من طابقين، ولم تكن الأرض مغطاة بألواح من الخشب، هذا الى أن حجرات النوم (حيث كانت كل المدارس داخلية) كانت مظلمة رديئة التهوية. غير أن المكان فى مجموعه كان أجلب للراحة من تلك الأبنية التى يقيمها الشعب من الطين لسكناه (٢٣).

– جرجا: زرت المدرسة الابتدائية فى جرجا ، وبها نحو مائة طفل، كانت ملابسهم خيرا من ملابس الأهالى عامة، وقد قال رئيسها أن الأطفال جاءوا اليها بارادتهم. لأن حصولهم على الملبس والمسكن بالمجان دافع فيه كل الكفاية. وقد اختبرت بعض الصبية فوجدتهم يقرءون العربية على نحو مرض، غير ان الحاجة الى كتب أولية هى أظهر وجوه النقص فى هذه المدرسة، كما هو الشأن فى سائر المعاهد

العلمية. وليس هناك رأى عام يعاضد تلك المعاهد أو يهتم بنجاحها واصلاحها، بل يتوقف كل شيء على تدخل ديوان المدارس.

عسكرة التعليم:

كان امتلاك (القوة) مسألة حيوية بالأساس بالنسبة لمحمد على نظرا للظروف الرديئة والمتشابكة والقوى المتصارعة التى أحاطت به، فضلا عن أن مشروع النهضة الذى حلم به ماكان يمكن أن يقوم فى مثل مصر فى أوائل القرن التاسع عشر إلا بامتلاك عناصر (القوة) ذات الأضلاع الثلاثة: العلم - الجيش - المال ، ولا نبالغ فى شيء إذا قلنا أن (القوة المسلحة) كانت هى الأساس ، حتى اننا لانظن أن هناك مؤسسة نالت من محمد على من العناية مثلما نالت هذه المؤسسة.

ويكفى دليلا على مبلغ تلك العناية أن منشآت محمد على المختلفة متفرعة عن المؤسسة العسكرية. فالفكرة فى تلك المنشآت من حيث التأسيس والاستحداث انما هى استكمال حاجات الجيش. فهو الأصل وهى التبع، فتقرير محمد على مثلا بإنشاء مدرسة الطب يرجع فى الأصل إلى تخريج الأطباء الذين يحتاج اليهم الجيش، وكذلك دور الصناعة ومصانع الغزل والنسيج كان غرضه الأول منها توفير حاجات الجيش والجنود من السلاح والذخيرة والكساء، واقتضى إعداد الأماكن اللازمة لإقامة الجنود بناء الثكنات والمعسكرات والمستشفيات، واستلزم تخريج الضباط إنشاء المدارس الحربية على اختلاف أنواعها، وكذلك

المدارس الملكية كان الغرض الأول منها تثقيف التلاميذ لإعدادهم على الأخص لأن يكونوا ضباطا ومهندسين. وإرسال البعثات الى أوربا كان الغرض الأول منه توفير العدد الكافى من الضباط ومن الأساتذة والعلماء والمهندسين ممن يتصلون عن بعد أو قرب بالأداة الحربية. صحيح أن هذه المنشآت وغيرها كان لها أغراض عمرانية أخرى، لكن خدمة الجيش كانت أول ما فكر فيه محمد على (٢٤) .

وقد رأى محمد على فى مستهل حياته العسكرية ما يكفى لاقناعه بتفوق فنون الحرب الأوربية على مثيلاتها فى بلاد الشرق. فقد حارب بنفسه ضد الجيش الفرنسى فى مصر، وانطبعت فى ذهنه صورة رائعة عن قيمة العلوم العربية، الا أن إدخال التنظيم الغربى فى جيوش البلاد أسفر عن نتائج أخرى على جانب كبير من الأهمية ، ذلك بأنه لم يكن هناك معدى أن يتم الأخذ بهذا التنظيم الغربى الجديد لتطبيق العلوم الميكانيكية والاستفادة من التعليم وفقا لتعليقات الدكتور بورنج نفسه، واستخدام المعارف الطبية، فضلا عن ادخال نظام لحمته الطاعة وسداه احترام المرؤوسين لرؤسائهم، فإن تحويل افراد الجيش من أقوام شاعت فيهم روح التمرد والفوضى الى جماعة من الجنود دربت تدريبا منظما على الطاعة والنظام فى مختلف المراحل، كان فى حد ذاته، إقرارا لمبدأ من مبادىء النظام العسكرى، لم يلبث أن شمل التعليم كله(٢٥) .

وكانت أول خطوة خطاها محمد على على طريق إنشاء الجيش

الحديث هو أنه فكر في اعداد ضباط هذا الجيش، فقدم للكولونيل سيف، الضابط الفرنسي الشهير الذى خدم فى جيش محمد على وأصبح يسمى (سليمان باشا الفرنساوى) فى عام ١٨٢٠ أربعمائة من مماليكه، وذلك ليدربهم على الطريقة الحديثة فى استعمال الأسلحة والنظام العسكرى، ومن ثم حذا كبار المصريين حذو محمد على فقدموا عددا من مماليكهم لذلك الغرض، فبلغ عدد هؤلاء جميعا ألفا من الشبان المماليك الذين تكونت منهم نواة الجيش المصرى الحديث الذى سعى محمد على لإعداده. ولكى يبعدهم محمد على عن أسباب اللهو الموجودة فى القاهرة ويحملهم على تعود الحياة النظامية أمر بارسالهم الى أسوان التى جعلت المركز العام للتعليم الجديد، وقد اختيرت لهذه المهمة لخلوها من الملاهى التى تشغل بال الشباب، وبذلك يتفرغ هؤلاء الشبان الذين وضع المستقبل بين أيديهم للمهمة التى وجهوا اليها. وتكون التجربة بهذه الصفة السرية بمنجاة من شماتة الأعداء إن هى أخفقت(٢٦) .

وكان قد تم انشاء أربع ثكنات كبيرة لتكون مأوى لهؤلاء التلاميذ وفى نفس الوقت تكون مدرسة يتلقون فيها مبادىء العسكرية الجديدة فى أن واحد. وبدأ الضابط سيف ومعاونوه يدربونهم على فنون الحرب، وأسند محمد على مهمة الاشراف على القوة الجديدة الى ابنه إبراهيم الذى لم يجد غضاضة فى أن ينضم الى صفوف الذين يتم تعليمهم كواحد منهم (٢٧) .

وقد انتشرت المدارس العسكرية فى مصر بعد انشاء مدرسة أسوان التى نقلت بعد فترة قصيرة، ومن هذه المدارس:

- مدرسة الفرسان بالجيزة [٢٨]: وجاء انشاؤها عندما رأى إبراهيم باشا أثناء حرب المورة نظام الخيالة الفرنسيين، فشرع فى تشكيل فرقة على النظام الأوربى واستدعى لهذا الغرض عددا من المعلمين الأوربيين ، وأنشئت المدرسة فى قصر مراد بك بالجيزة وأخذ تلاميذها يتعلمون مناورات الفرسان وحركات المشاة ويلبسون أكسية تطابق ملابس القبعة، وكانت المدرسة تتبع نظــام مدرسة (سومور) الحربية بفرنسا إلا بعض تعديلات طفيــفة استلزمتها الظــروف المحلية.

- مدرسة الموسيقى العسكرية [٢٩]: واتساقا مع نهج محمد على فى اتخاذ النموذج الأوربى العسكرى أنشأ فى الخانكة معهدا لتعليم الموسيقى العسكرية. لكن الدكتور كلوت بك لاحظ أن برنامج المدرسة قام على قاعدة خاطئة؟ ذلك إنه تضمن نقل الموسيقى الاوربية بنغماتها وأناشيدها الاوربية، إلى نغمة شرقية لم تتعود الألحان الاوربية. فلم تؤثر فى نفوس التلاميذ التأثير الفنى المطلوب ولم تتحرك لها قلوبهم، وان الواجب كان يقضى باحضار فنانين عارفين بالموسيقى العربية ليؤلفوا منها ومن الألحان الاوربية موسيقى خاصة تتأثر لها نفوس المصريين.

- مدرسة السوارى: يلتحق بهذه المدرسة: أولا ، ضباط يعدون ليكونوا معلمين بالجيش.

ثانيا: تلاميذ من المدارس التجهيزية (الثانوية).

ثالثا: جنود من الشبان ليكونوا ضباط صف وأمراء آلايات و«بروجية»، وعلى كل آلاى من الفرسان والمدفعية الراكبة من آلايات الحرس والجيش أن يرسل فى كل عام ضابطا الى مدرسة السوارى، أما بلوكات المدفعية المشاة (على العربات) وسلاح المهندسين والمهمات فترسل كل سنتين ضابطا برتبة ملازم لاتقل سنه عن الثلاثين، ويجب أن ترشحه هيئة الضباط للمفتش العام، وأن يكون هذا الترشيح راجعا الى كفايته وحسن مسلكه، ويقضى هؤلاء الضباط سنتين أو ثلاث سنوات على الأكثر فى مدرسة السوارى، وعليهم أن يستحضروا معهم خيولهم، وأن يظلوا تحت الاختبار ثلاثة أشهر يقبلون فى أثنائها بالمدرسة رسميا.

أما تلاميذ المدارس التجهيزية فعليهم أن يجتازوا مايعقد لهم من امتحانات مبدئية. ومدة الدراسة ثلاث سنوات أو أربع على الأكثر(٣٠) .

ولم تكن المسألة تقف عند حدود انشاء مدارس عسكرية، وإنما أصبحت (الطريقة العسكرية) منهجا فى التفكير وفى الحياة التعليمية، فالمعلمون يصنفون فئات وفقا لرتب عسكرية، والأغذية توزع على

التلاميذ والمعلمين. كل هذا فى التعليم غير العسكرى، وفقا للتصنيف العسكرى، بل إن تقسيم الفصول والتلاميذ يتم بالنظام العسكرى أيضا. أما نظام العقوبات ، فقد ماثل ما يتم فى المعاهد العسكرية.

النزعة العملية والتطبيقية :

وإذا كان السبيل هو بناء (القوة)، فلم يكن للتعليم بحالته التى تقف به عند حد السبحات الخيالية والتأملات العقلية البحتة والاجترار الفكرى، والسير على نهج التقليد، والازورار عن الالتحام بمشكلات الواقع وحركة الحياة، أن يعين على أن يبث الحياة «الحديثة» فى خلايا المجتمع المصرى، ومن هنا كانت الوجهة التى اتجهت إليها اهتمامات محمد على أن يحقق تلك الأمنية الغالية التى عبر عنها الشيخ حسن العطار عندما قال إن مصر لابد لها من أن تتغير وأن سبيل هذا التغيير لايكون إلا بأن نعلم فى مصر من العلوم ما ليس فيها. والذى لم يكن قائما فى مصر فى مطلع القرن التاسع عشر هو العلوم الطبيعية والرياضية بمنجزاتها الحديثة، بل حتى هذا التناول العلمى للدراسات الإنسانية من تاريخ وجغرافيا واقتصاد وإدارة، فضلا عن افتقاد معظم إن لم يكن كل المجالات ذات النزعة التطبيقية مثل الزراعة والطب والهندسة والصيدلة.

ويبدو لنا أن أول ما فكر فيه محمد على من المدارس العالية مدرسة الهندسة، وهذا يدل على الجانب العملى فى تفكيره. فإنه رأى البلاد فى

حاجة إلى مهندسين لتعهد أعمال العمران فيها. فبدأ بتعليم الهندسة. وظاهر مما ذكره الجبرتى فى حوادث سنة ١٢٣١ هـ / ١٨١٦ م أن أول مدرسة للهندسة بمصر يرجع تأسيسها إلى تلك السنة، وذلك أن أحد «أبناء البلد» على حد تعبير الجبرتى واسمه حسين شلبى عجوة، اخترع آلة لضرب الأرز وتبييضه، وقدم نموذجا إلى محمد على، فأعجب بها وأنعم على مخترعها بمكافأة. وأمره بتركيب مثل هذه الآلة فى دمياط. وأخرى فى رشيد، فكان هذا الاختراع باعثا لتوجيه فكره إلى إنشاء مدرسة للهندسة، فأنشأها فى القلعة (٣١).

ولما كانت النظم والمؤسسات الحربية والاقتصادية والتعليمية الحديثة التى أدخلها محمد على فى مصر محتاجة إلى (إدارة) معقدة ومنظمة معها تسهر عليها وتوفر لها أسباب القوة والنجاح، وتمكن الحكومة - حكومة محمد على - من أن تبسط عليها من إشرافها الدقيق مايتيح لها أن توجه هذه النظم والمؤسسات إلى الطريق التى تبغى، فلم يكن بد للحكومة من إنشاء مدارس لتخريج الموظفين الذين يقومون على مانظمت الحكومة من «دواوين» و«مصالح» و«أقلام»، وكانت مدرسة (الإدارة الملكية) من المدارس التى أنشئت لهذا الغرض وكان ذلك فى عام ١٨٣٤ م - ١٢٥٠ هـ (٣٢).

وعلى الرغم من شدة عناية محمد على بإنجاح الصناعة فى مصر، لم يغفل أن ثروة البلاد تقوم قبل كل شيء على الزراعة. وأنه إذا كان

يريد تنمية موارد الثروة فى مصر فعليه أن يعنى بترقية الزراعة فيها، ولاشك أن مجال الاصلاح فى ذلك المجال متسع وخاصة بالنسبة لحاكم طموح مثل محمد على.

والمحاولة الحقة لوضع الزراعة فى مصر على قواعد علمية حديثة تتمثل فى تلك المؤسسات التعليمية الزراعية التى أنشأها محمد على فى سنين مختلفة من حكمه الطويل، وألحق بها بضعة نفر من التلاميذ يدرسون الزراعة من الوجهتين العلمية والعملية، حتى إذا انقلبوا إلى أهلهم كانوا مبشرين بالطرق الحديثة فى استغلال أرضهم على نحو يحقق أغراض الحكومة من ذلك الاستغلال. وكانوا عونا للحكومة فيما تنهض من مشروعات الزراعة(٣٣) .

واذا كان النظام الصناعى فى مصر لم يقدر له من النجاح ما كان يأمله محمد على، فليس هنا مجال البحث عن أسباب ذلك، وكل مانرمى إليه هو أن المصانع التى أنشأها كانت (مدارس) لتعليم الصناعات التى أراد إدخالها فى مصر، حتى لقد روى عنه انه قال لمندوب الحكومة الانجليزية أن غرضه «تعويد المصريين على الصناعة وليس انتظار الربح»، ولذلك فهو مستمر فى طريقه برغم مايلاقى من خسارة. وقد سهل قيام المدارس بمهمتها (كمدارس صناعية) إنها كانت تحت إشراف ديوان المدارس (٣٤) .

وعلى الرغم من الصعوبات الجمة التى واجهت الحكومة فى سبيل

تعليم المصريين مثل هذا اللون الجديد، وعلى الرغم من الوسائل المتعددة التى جمعت بين الترغيب والترهيب للحصول على العدد اللازم من الطلاب، على الرغم من هذا كله، فقد كانت الحكومة ترى أن المدارس «لتعليم القراءة والكتابة والعلوم وليست لتعليم الصنائع». وأن المصانع يجب أن تأخذ كفايتها من التلاميذ المتأخرين فى دراستهم «بعد استرضاء أهاليهم» والا فمن «أولاد الفقراء».

وقد أنشأت حكومة محمد على مدارس صناعية يتعلم فيها التلاميذ مختلف الصناعات والغرض منها تخريج رؤساء من الصناع الحاذقين يحلون محل الأجانب تدريجيا. ولكن أكثر هذه المدارس لم يقدر لها أن تعيش طويلا، فقد أنشئت لتحقيق أغراض عاجلة دفعت اليها حاجة ملحة مؤقتة. ونستثنى من ذلك (مدرسة العمليات) التى كان لها تاريخ حافل (٣٥).

وتثير المدارس الطبية التى أنشئت فى ذلك العهد اهتماما خاصا لكثرة الأوهام التى كان من الضرورى التغلب عليها، حتى أمكن انشاء تلك المدارس. فعندما اعتزم محمد على أن يدخل النظام العسكرى المعمول به فى أوربا، واستخدم لتوطيد أركان هذا النظام الغربى ضباطا من الافرنج جمهرتهم العظمى من الفرنسيين، وجد نفسه مسوقا بحكم الضرورة الى تهيئة وسائل الاسعاف الطبى للجنود، وسرعان ما اعترف لما له من قيمة وخطر. غير انه اتضح أن النفور من

قبل المسلمين من مس الموتى، أو بالأحرى من تشريح جثثهم، يقيم صعوبات لا يمكن تذليلها. ولكن المثابرة الدائبة من (كلوت بك) ومساعديه. ذللت الكثير من العقبات أمام التعليم الطبى[٣٦].

ولعل مايبين خطورة ما واجهه كلوت بك، أن أحد التلاميذ أتى إليه في وقت الدرس الخاص بالتشريح وقدم له عريضة، فبينما هو يتأمل فى مضمونها اذا بالتلميذ يطعنه بخنجر فى جمجمته فلم يصبه فضربه ثانية بجوار قلبه، ومن حسن الحظ لم يصب الدكتور كلوت لكونه ثنى ذراعه. وعند ذلك أسرع التلاميذ مبادرين إلى ايقاف هذا التلميذ، ويؤكد محمد مسعود الذى ترجم كتاب كلوت بك (لمحة عامة إلى مصر) انه - أى كلوت - لم يتمكن من إنشاء مدرسة طبية تشابه مدارس أوربا لنفرة الأهالى من انتظام أولادهم فى سلكها لولا أن قهروا على ذلك والتزمت الحكومة بمصاريف من ينتظمون فيها وجلب المهمات اللازمة لهم وايجاد ما يحتاج اليه التعليم الطبى من الأماكن المهيأة لذلك من نحو مكان لتدريس التشريح وقاعات الطبيعة والتاريخ الطبيعى والمعامل الكيماوية وغير ذلك مما هو لازم [٣٧] .

التطوير يصاب بالسكتة القلبية:

إذا كنا ما أتينا على عرضه من صور يبين إلى أى حد شهدت الأرض المصرية حركة نهوض كبيرة فى مجال التعليم نتيجة تطوير له ضمن إطار عام لمشروع نهضة وفقا للنمط الغربى الحديث، الا أن هذا المشروع صدر قرار بايقافه، بل وإعدامه باتفاق دولى من مجموعة الدول

الغربية نفسها المكونة لمجلس إدارة الاستعمار العالمى فى هذه الفترة وعلى رأسها بريطانيا وفرنسا بمعاهدة لندن سنة ١٨٤٠.

لقد شجعت الدول الغربية محمد على على أن يهجر نمط الحياة الشرقية ويختط لمصر نهجا غربيا. لكن ذلك لم يكن من أجل المساعدة على إنهاض مصر بقدر ما كان سوقا لها كى تدور فى فلك تابع لمجموعة الدول الغربية الكبرى، ومن هنا فمحمد على قد تجاوز من وجهة نظر هؤلاء، الحدود التى يمكن التسامح فيها وحاول أن يسير فى طريق النهوض القومى إلى أقصى ما يمكن ليكون دولة قوية كبرى تناطح الدول الغربية فكان لابد من ضرب هذه المحاولة وإجهاضها.

وعلى الرغم مما شهده التعليم بعد عقد هذه المعاهدة التى حطمت آمال محمد على بعد ضربه عسكريا، من بعض التطورات والاصلاحات التى توحى بأن جذوة التطوير لم تخب، إلا أن ارتباط التطوير التعليمى بمجرد الدوران حول الحكومة وأجهزتها وطموح الحاكم، جعل من هذه الصور المستمرة أشبه بالصحوة القصيرة العمر التى تسبق الوفاة.

لكننا من ناحية أخرى من أنصار الرأى القائل بأن التآمر الخارجى مهما بلغ من ضراوة الهجوم وشيطانية التخطيط، يستحيل أن ينجح فى مسعاه ما لم يكن البناء الداخلى نفسه يحمل بذور فنائه، أو عوامل إصابته بالخلل الهيكلى. وفى استقرائنا لمجموع مسيرة التاريخ المصرى فى هذه الفترة نضع أيدينا على عدد من هذه البذور:

- لعل أول مايستوقفنا هنا رأى مفكر معروف بتحيزه للحضارة الغربية ألا وهو الدكتور حسين فوزى، ومع ذلك فهو يؤكد أن ماشاهدناه فى نهضة محمد على لم يكن يمثل غير (الحضارة المادية). مصيبة مصر أن طرقتها حضارة الغرب على هذا الوجه الأغبر، جاءتها بخيرها فى الصورة المادية لهذا الخير، وحملت اليها شرورها فى الصور الروحية للشر، مصر لم تتطور عقليا ولا فكريا فى محاذاة تلك الانقلابات العمرانية التى حققتها حضارة أوربا بمصر منذ عهد محمد على. ومافتئت الصور المادية للحضارة الغربية هى المتغلبة ، تسبق بمراحل طويلة، الحالة العقلية والشعورية لبلاد وادى النيل(٣٨) .

- كذلك فإن حالة الازدواج التعليمى التى أفرزها مشروع التطوير لمحمد على قد أدت إلى إفراز ازدواج ثقافى بدأ منذ تلك الفترة واستمر حتى هذه اللحظة ونحن نودع القرن العشرين. لقد ترك نظام التعليم الذى كان قائما منذ عدة قرون على حاله دون أن تمسه يد التطوير لينشىء بجواره نظاما جديدا على النمط الغربى، صحيح أن النظام الجديد لم يستطع أن (يسلم) من تأثيرات النظام القديم، لكن النظام القديم انعزل عن تيار التجديد وتخلف عن تلبية كثير من الاحتياجات الخاصة بهذه الأمة. بل إن وظيفته فى التعليم أصبحت، مع التخلف والجمود، تعاكس أهداف الدين الاسلامى نفسه لما هو معروف عنه من تعويل على العقل واستهداف لإعمار الأرض وحرص على العدل

الاجتماعى وسعى لاقامة نظام يقوم على الشورى. وفضلا عن ذلك فإن تأثر النظام الجديد بالنظام القديم، كان إلى حين حتى استطاع النظام الجديد أن يفرز كوادره الخاصة به.

- ومن الملاحظ فى جميع الوثائق والتقارير أن (العنف) و(القهر) و(القوة) كانت أدوات ظاهرة ومستمرة فى معظم ما تم من جهود التطوير. بطبيعة الحال هناك عذر يمكن أن يلتمس للرجل. فقد كان المجتمع المصرى أشبه برجل قد أقعده المرض عن الحركة ولابد من إجراء عملية جراحية له. لكنه يقاوم ويرفض، فلابد من استخدام القوة والاجبار خاصة وأن الهدف هو مصلحته العاجلة والآجلة. هذا صحيح، لكن ما لايقل عن ذلك صحة، أننا فى مجال (التنشئة) و(التربية) لانستطيع أن نساير هذا المنطق الى نهايته. فبناء الشخصية يحتاج الى الاقتناع حتى يسلك الانسان وفقا لما يعتقد عن اقتناع. اما اذا سلك وفقا لرهبة ودرءا لخوف، فإن طبيعة الإنسان تجعله يرجع إلى ما كان عليه حال اختفاء مصدر الرهبة والتخويف.

- والتقدم الذى شهدته الأرض المصرية فى هذا العهد ارتبط بتحديث لجهاز الدولة نفسه دون أن يمتد إلى خلايا المجتمع وشرايينه مما جعل التعليم محدود الاشعاع الاجتماعى وقصير النفس. هذا الارتباط بتطوير أجهزة الدولة هو من أهم الأسباب التى تفسر توقف تطوير التعليم بتوقف مشروعات الدولة نفسها.

- واذا كان المجتمع المتخلف يحتاج الى ايقاع من السرعة أضعاف هذا الايقاع الذى نشهده بالنسبة للمجتمعات العادية، الا اننا فى مجال التعليم كذلك نحتاج الى قدر من التدرج حيث ان النمو الانسانى له مراحله التى يصعب القفز فوق إحداها طمعا فى الوصول بسرعة للأهداف المأمولة. إن منطق (الوثب) قد يجوز فى المجال المادى، لكننا فى المجال الانسانى وبالنسبة لبناء البشر لابد أن نوازن بدقة بالغة ما (التطوير) و(التعجل).

الهوامش

١ – جريدة الاهرام فى ٢٥ فبراير سنة ١٩٨٥.

٢ – محمود محمد شاكر: رسالة فى الطريق إلى ثقافتنا، القاهرة، دار الهلال، سلسلة كتاب الهلال، العدد الأول ٤٨٩، سبتمبر ١٩٩١، صـ١٣١.

٣ – حسين فوزى: سندباد مصرى، القاهرة، دار المعارف، د.ت، ط٢ ، ص ص ٩٩ – ١٠٠.

٤ – أحمد عزت عبدالكريم: تاريخ التعليم فى عصر محمد على، القاهرة ، النهضة المصرية ، ١٩٣٨ ، صـ ٢٨.

٥ – شفيق غربال: محمد على الكبير، القاهرة، دار الهلال، سلسلة كتاب الهلال، العدد ٤٣٠، أكتوبر ١٩٨٦، صـ ٧٢.

٦ – أبو الفتوح رضوان: تاريخ مطبعة بولاق، القاهرة، المطبعة الأميرية ببولاق، ١٩٥٣ ، صـ ٣٤.

٧ – فوزى جرجس: دراسات فى تاريخ مصر السياسى منذ العصر المملوكى، القاهرة، العربى د.ت، صـ ٣٦.

٨ – المرجع السابق ، صـ ٣٧.

٩ – عبدالرحمن الرافعى: عصر محمد على، القاهرة، النهضة المصرية، ١٩٥١، صـ٤٧٦.

١٠ – المرجع السابق، صـ ٤٧٧.

١١ – أحمد عزت عبدالكريم: تاريخ التعليم فى عصر محمد على، صـ٤٢٣ .

١٢ – المرجع السابق ، صـ ٤٢٥ .

١٣ – أنور عبدالملك: نهضة مصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣، صـ ١٣٠ .

١٤ – المرجع السابق، صـ ١٣١ .

١٥ – أحمد أحمد بدوى: رفاعة الطهطاوى بك، القاهرة، لجنة البيان العربى، د.ت، صـ ٣٨.

١٦ – المرجع السابق ، صـ ٣٩.

١٧ – محمد عمارة: الأعمال الكاملة لرفاعة الطهطاوى، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٣، ج١ ، صـ ٥٠ .

١٨ – أحمد أحمد بدوى، صـ ٤٤ .

١٩ – سعيد إسماعيل على: تاريخ التربية والتعليم فى مصر، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٨٥ ، صـ ٣٠٢.

٢٠ – تاريخ التعليم فى عصر محمد على، ١٨٠ .

٢١ – المرجع السابق، صـ ١٩٨ .

٢٢ – المرجع السابق، صـ ٢٠٠.

٢٣ – محمد فؤاد شكرى وآخرون: بناء دولة مصر محمد على، القاهرة، دار الفكر العربى، ١٩٤٨ ، صـ ٦٢٢.

٢٤ – عبدالرحمن الرافعى: عصر محمد على ، صـ ٣٧٢.

٢٥ - بناء دولة مصر محمد على، صـ ٤٧٣ .

٢٦ - على محمد شلبى: المصريون والجندية فى القرن التاسع عشر، القاهرة، دار الكتاب الجامعى، ١٩٨٨ ، صـ ٢٢.

٢٧ - المرجع السابق، نفس الصفحة.

٢٨ - عبدالرحمن الرافعى، عصر محمد على، ٣٨٨

٢٩ - المرجع السابق، صـ ٣٩١.

٣٠ - بناء دولة مصر محمد على، صـ ٦٥٥ .

٣١ - عبدالرحمن الرافعى، صـ ٤٦٥ .

٣٢ - أحمد عزت عبدالكريم، تاريخ التعليم فى عصر محمد على، صـ٣٢٧.

٣٣ - المرجع السابق، صـ ٣٤٤.

٣٤ - المرجع السابق، صـ ٣٧٧.

٣٥ - المرجع السابق، صـ ٣٧٩.

٣٦ - بناء دولة مصر محمد على صـ ٦٦٧ .

٣٧ - كلوت بك : لمحة عامة إلى مصر، القاهرة، دار الموقف العربى، ١٩٨٤، ج ٤، صـ ١١٧ .

٣٨ - حسين فوزى: سندباد مصرى، صـ ١٠٤ .

الفصل الثانى

وإذا الموءودة سئلت

سكنت حركة النهضة التى كانت تصطخب بها الحياة فى المجتمع المصرى معظم سنوات حكم محمد على ، أو قل ، سكنت حركة النهضة فى (الدولة المصرية) ، كما أشرنا فى الفصل السابق لتدخل البلاد جميعها فى بيات حضارى مخيف .

لكن البذور التى بذرت فى هذا العهد السابق ، كانت قد بدأت تزهر وتنمو وإن كان المناخ جميعه خانقا إلى حد كبير ، وأتيح لهذه البذور فرصة محدودة فى عهد حاكم طافت بذهنه أحلام جعل مصر (قطعة من أوربا) بما استتبعه هذا من (تقليد) و (نقل) لعدد من مظاهر الحضارة الأوربية فى شكلها المادى ، من بعض الجوانب التى تدخل فى باب (السطح) دون الجوهر واللباب .

من أجل هذا يسجل تاريخ التعليم فى مصر الحديثة ظهور عدد من مشروعات التطوير التى تمثل (نقلة نوعية) على مستوى الطموح والتفكير لو قدر لها الخروج إلى حيز التنفيذ لأصبح حال مصر غير الحال ، لكنها فى كثير من الأحوال كانت تقف بها مسيرتها عند حدود (الاقتـــراح) و (الكتـــابة) على صفحات الورق ، ذلك أن خيوط العنكبوت التى كانت تنســـج شـــباكها لإلتهام مصر بعد إخضاعها

للهيمنة الامبريـــالية ، قـد انقضت على تلك الحـركـات الوليدة لتعصف بها وتئدها فى مهدها .

صحو وشباك :

عاقت الردة ما كان يمكن أن تثمره جهود المبعوثين بعد عودتهم وبعد أن تمرسوا بما ألحقوا به من أعمال محمد على وقبل أن يدركها البوار ، فقد ارتبط جهد هؤلاء المبعوثين بنشاط الدولة وما كان يمكن أن تثمر أعمالهم بعيدا عنها ، فلاذوا بوظائفهم وجمدت جهودهم عندما جمد نشاط الدولة . ولم يبرز من بينهم إلا من امتد نشاطه بعيدا عن قيود الوظيفة ، وكان رفاعة الطهطاوى أبرز أقرانه فى هذا فخلد أثره كما خلد أثر من امتد بجهده منهم إلى أبعد من قيود الوظيفة ، وغدا رفاعة فى جيله رائد فكر وإمام نهضة لم تثمر فى عصره وإن وضعت البذرة التى نبتت وأثمرت على يد من بعده .

وإذا كان رفاعة قد آمن بقوة الغرب وبتفوقه على الشرق علميا، إلا أن إيمانه بهذا لم يفقده إيمانه بالشرق ، فلم يرث من الغرب شعورا بالنقص يحمله على التنكر لمثله وتقاليده وأهله ، ولا شعورا بالاستعلاء يدفعه إلى العزلة والانطواء والانفصال عن المجتمع الذى نشأ فيه فإذا كانت «البلاد الافرنجية قد بلغت أقصى مراتب البراعة فى العلوم الرياضية والطبيعية وما وراء الطبيعة أصولها وفروعها» وإذا كانت «البلاد الاسلامية قد برعت فى العلوم الشرعية والعمل بها ، وفى العلوم

العقلية وأهملت العلوم الحكمية بجملتها» ، فانها فى حاجة إلى كسب ما لا تعرفه وجلب ما تجهل صنعه» (١) .

وكان الرائد لحركة النهضة التعليمية فى صورتها (المقترحة) ، على مبارك ، الذى ذكر أحمد نجيب هاشم وزير التربية التنفيذية عام ١٩٦٠، أنه - أى رائدنا - قد عمل أعمالا كثيرة تتصل بتخصصه فى الهندسة من تصميم الشوارع وفتحها ، وانشاء ترع وبناء جسور وكذلك استحكامات ومساجد وغير ذلك من أعمال هندسية عظيمة ، ولكن سر عظمته لم يكن في ذلك كله ، إنما كان سر عظمته فى شئ لم يتعلمه عن أستاذ ، ذلك هو اصلاحه للتعليم فى مصر بالوسائل المختلفة حتى ليعد عمله فى ذلك «دعامة النهضة التعليمية في مصر» (٢) .

وما قصد على مبارك أن يكون معلما وما أعد نفسه للاشراف على شئون التعليم أو إدارته ولكن حين اختاره عباس لإدارة المدارس وتنفيذ المشروع الذى تقدم به ، فقد وافق ذلك هواه ورأى نفسه أقدر على القيام به من غيره ، فقد كان يعرف حاجة قومه إلى التعليم وأن التعليم مرقاتهم إلى النهوض والتقدم . وإذا كانت المدرسة إحدى سبل التعلم فليست فى الحقيقة إلا وسيلة للتعليم ، أما التعلم فهو قرين التربية والتنشئة مما يعسر على المدرسة وحدها ، ما لم تتكاتف معها البيئة ويتآلف معها المجتمع حتى يصبح التعلم غاية التعليم ، ويغدو امتصاصا للقيم والسلوك والفكر الرفيع وتقديرا للعقل وإعلاء للتفكير العلمى وإعدادا للحياة الطيبة الكريمة لا اكتسابا للمعلومات والمعارف المدرسية

فحسب ، ولكن لم يكف التعلم وحده للتقدم والارتقاء ، بل يجب أن يكون وسيلة لشحذ العقول وصقلها حتى تغدو قادرة على النظرة الصائبة للأشياء والتقدير السليم للظروف والملابسات القائمة .

كذلك شهد التعليم المصرى فى سبعينات القرن الماضى خبيرا سويسريا فى التعليم هو «ادوار دور بك» الذى كان له دور واضح وكبير فى أضخم مشروع لتطوير التعليم المصرى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر المعروف بتقرير «قوميسيون – أى لجنة المعارف سنة ١٨٨٠ (٣) .

جاء (دور) إلى مصر عام ١٨٧٢ ليروح عن نفسه ، لكن هوايته للتعليم دفعته لأن يقوم بدراسة واسعة عن التعليم القائم فى مصر كانت ثمرتها كتابه (التعليم فى مصر) . واجتذب الكتاب نظر حكومة الخديو اسماعيل إلى المؤلف فأسندت إليه رياسة تفتيش المعارف ، وما لبث رياض (باشا) أن تولى نظارة (وزارة) المدارس والأوقاف ، فابتدأ من ذلك الوقت التعاون الوثيق بين الرجلين ، ذلك التعاون الذى لم ينته إلا بوفاة (دور) عام ١٨٨٠ .

وكان للجمعيات العلمية التى بدأت فى الظهور فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر دور ملحوظ فى بذر بذور النهضة ، وأقدم هذه الجمعيات تلك التى يشير إليها جرجى زيدان باسم (الجمعية المصرية) حيث كانت جمعية انجليزية غرضها دراسة اللغات والآثار وسموها

بالفرنسية Societ`e d`e Egypte ولا نعرف مصيرها (٤) . على أن جماعة من رجال العلم بالاسكندرية أجمعوا على إحياء المعهد العلمى المصرى الذى أنشأه ، من قبل ، نابليون ، فأحيوه عام ١٨٥٩ وسموه مجلس المعارف المصرى ، ثم نقل إلى القاهرة عام ١٨٨٠ ، ولا زال موجودا .

وأيضا تأسست الجمعية الجغرافية سنة ١٨٧٥ وكانت لغتها فرنسية، وكان رئيسها عند تأسيسها (شواينفرت) الألمانى ووكيلاه محمود (باشا) الفلكى ، والجنرال (ستون باشا) رئيس أركان حرب الجيش المصرى فى ذلك الوقت .

وظهرت كذلك (جمعية المعارف) أسست عام ١٨٦٨ ، وتعتبر أول جمعية مصرية ظهرت فى مصر لنشر الثقافة بواسطة التأليف والطباعة والنشر ، وأسسها محمد عارف (باشا) ، أحد اقطاب العلماء فى ذلك الوقت ، وكان الغرض من الجمعية نشر العلوم والمعارف بطبع الكتب العلمية وتأليفها وتهذيبها وتلخيصها ، وتألفت برأس مال موزع على أسهم طرحت للاكتتاب العام ، ولوحظ على ما نشرته أنه فى معظمه من كتب التراث ، وقد بلغ عدد أعضائها فى العام الثانى لنشأتها ما يزيد عن ٦٦٠ عضوا ، ولما كان المؤسس من أنصار الأمير عبد الحليم الذى تصارع مع اسماعيل على العرش ، خاف من بطش إسماعيل فهاجر إلى الأستانة وانحلت الجمعية (٥) .

ويمسعى عبد الله النديم أنشئت بالأسكندرية عام ١٨٧٨ الجمعية الخيرية الاسلامية ، وهى غير الجمعية التى ظهرت سنة ١٨٩٢ بنفس الاسم واستمرت حتى الآن ، وقد أسست الجمعية لفتح المدارس الحرة لتعليم البنين والبنات ، وتهذيب الأخلاق وإعانة الفقراء ، وعقد فيها محفل للخطابة ، وكانت تلقى فيه الخطب والمحاضرات ، ووضع لها قانون وأعانتها الحكومة .

وإذا كنت عوامل اليقظة والصحو قد حاولت أن تحرك المياه الآسنة وتدفع بالجسم الجامد – أو الذى فرض عليه الجمود – الى نفض غبار التخلف ، فعلى الجانب الآخر ، ما وراء البحر المتوسط كانت هناك عوامل أخرى أشد قوة وأقوى بأسا وجبروتا تدفع بالأمور فى اتجاه معاكس .

فلقد كان تصدير المال الأجنبى إلى بلدان الشرق مقدمة كان لابد منها للاستعمار من أن يظهر فى الصورة ، ذلك أن البلدان الأوربية التى كان رعاياها يقدمون القروض الضخمة إلى البلدان المتخلفة ، رأت أنه من الضرورى أن تطمئن على الاستقرار المالى والسياسى للبلاد المقترضة ، وخير ضمان لذلك أن تبسط يدها عليها ، ولذلك نجد أنه فى الوقت الذى شاهدنا فيه تدفق رءوس الأموال الاجنبية (الأنجليزية والفرنسية والألمانية) إلى الخارج ، نشاهد فيه أيضا اتساع رقعة الاراضى التى تستعمرها تلك البلدان (٦) .

ولم تنج مصر بطبيعة الحال – شأنها فى ذلك شأن الكثير من بلدان الشرق – من ذئاب الرأسمالية العالمية التى انتشرت فى كل مكان من العالم تبحث عن صيد جديد . وإذا كانت مصر يمكن أن تمثل سوقا بكرا وأرضا غنية بالمواد الخام ، إلا أن موقعها الاستراتيجى بالذات كان هو العامل الأهم فى اجتذاب القوى الرأسمالية والاستعمارية (٧) .

وإذا كان محمد على قد تميز بالحرص والحذر بالنسبة لنشاط الأجانب الاقتصادى ، فإن خلفاءه لم يكونوا كذلك . ويعود هذا إلى ازدياد الضغط الأوربى عليهم من ناحية ، فضلا عن أنهم لم يكونوا فى مستوى قوته وشخصيته . ومن ناحية أخرى فقد كانت تنقصهم القوة القادرة على الصمود ، وربما كان عباس فى خوفه واحتقاره لكل ما هو أجنبى ، أقل تعرضا لغواية الأجانب من جده، إلا أنه كان فى الوقت نفسه أقل مقاومة لتهديداتهم . وعندما تولى سعيد الحكم ، فتحت الأبواب على مصاريعها فولجها الباحثون عن الذهب والطامعون فى المال من الأجانب (٨) .

ويأبى حظ مصر العاثر إلا أن يبتليها بمن هو أشد سوءا من سعيد، فقد استطاعت الرأسمالية العالمية أن تلمس فى اسماعيل من انبهار بمظاهر المدنية الأوربية ، وما فى طبيعته من سفه وطيش ، لتغرقه بملايين من الذهب ينفقها على تحقيق أحلام زائفة ويتيح لها سوقا رائجة للمخادعين والغشاشين والأفاقين يمارسون فيها أخطر وسائل

جمع المال وأسوأ ما عرفه التاريخ من طرق الابتزاز والترف . وتجمعت كل الظروف أمام الرأسمالية العالمية لتدل على أنها ستجد فى مصر أرضا خصبة يمكن أن تمارس عليها عملياتها المالية مستنزفة أكبر قدر ممكن من المال ، فقد كان الوضع فى تركيبها متدهورا لا يجد فى نفسه القدرة على صد أبواب الغزاة ، وإن لم يكن هذا الوضع فى حاجة إلى خدمات هؤلاء الغزاة الماليين !!

إن النهاية المحتومة لمثل هذا الطريق المدمر معروفة للقارئ ، فقد وئدت حركة اليقظة وضربت مشروعات النهوض القومى ، ودخلت البلاد فى جب الإفلاس لتجئ الوصاية الأوربية ، ثم لا تكتفى بهذا ، بل يجئ جيشها الانجليزى ليحتل مصر عشرات السنين وتخمد حركة التطوير بعد ذلك إلى الحرب العالمية الأولى .

أول مشروع لتطوير التعليم الشعبى :

انتهز رفاعة الطهطاوى فرصة تولى الخديو سعيد عرش مصر ورجوعه إلى مصر بعد إبعاد سابق من الخديو عباس الأول له الى السودان، وتذاكر مع رفيق كفاح ثقافى وعلمى هو ابراهيم أدهم فى عهد محمد على فى بعث مشروع كانا قد فكرا فيه من قبل ولم تتح لهما الفرصة لإخراجه إلى حيز النور خاصا بتعليم المرحلة الأولى الذى هو التعليم الشعبى بالدرجة الأولى .

ويبدو أن المشروع قد تسامع به عدد غير قليل من الجمهور ، فإذا بهم يتقدمون إلى الخديو (بعرائضهم) التى يظهرون فيها ترحيبهم

ومساندتهم للفكرة . وكانت تلك أول ظاهرة فى تاريخ التعليم المصرى الحديث حقا ، بل فى كل تاريخ التعليم المصرى قبل ذلك ، ألا وهى وقوف الرأى العام ومساندته لمشروع تطوير تعليمى ، فى فترة لم يكن فيها لصوت الجماهير آذان لدى الحكام ، وفى وقت ألف فيه الناس أن تأمر الحكومة وترى ، وما على الناس إلا أن تستجيب وتطيع .

ولابد أن يبرز أمام القارئ سؤال : هل كانت تلك (المساندة الشعبية) حركة ذاتية بالفعل من أصحابها ، أم أنها كانت بايحاء من أدهم باشا والطهطاوى لإكساب مشروعهما قوة أمام الخديو ؟

الحق أننا لا نجد بين أيدينا من الوثائق ما يجعلنا نملك الاجابة الصحيحة الحاسمة وليس أمامنا إلا باب (الاجتهاد) بالرأى القائم على مجرد الاستنتاج ، وهو أن هذه الحركة كانت بمبادرة من أصحابها وليس بدافع من مقدمى المشروع لأنهما يعلمان - ونحن أيضا نعلم - أن سعيد لم يكن من هؤلاء الحكام الذين يقيمون وزنا للرأى الشعبى ، فالعمل العام إنما هو (منة) من الحاكم و (فضل) منه على الناس !!

ويستوقفنا فى (طلبات) الجمهور ومؤازرتهم لمشروع التطوير عبارات وردت بعضها واضح أنه هو نفس ما جاء فى مشروع أدهم والطهطاوى مما يؤكد اطلاع مقدمى الطلبات عليه ، وبعضها الآخر قد يصدمنا فى صياغته ، لكننا لابد ألا نظلم المتقدمين باساءة الفهم وجور الحكم بالإدانة والاستخفاف ، فمثل هذه العبارات كانت متداولة مع

الأسف الشديد ، وتعتبر جزءا رئيسيا فى كتابات الأهالى للحكام ، يمارسونها دون افتعال ودون ضيق ، وكأنها مسألة من مسائل سنة الله فى كونه !!

– فالمشروع يجئ فى أحد (العرائض) يوصف بأنه جاء من الخديو «شفقة ومرحمة على الرعية» ، وفى طلب آخر نجد التعبير بأنه جاء «من لدن المراحم الخديوية شفقة على الرعية» ، والخديو يخاطب بأنه «ولى النعم» ويصف الاهالى أنفسهم بأنهم «عبيدكم القاطنين بمصر القديمة».

– أما ما أعجب الجمهور فى المشروع ، ذلك الاتجاه الذى يجعل التعليم الشعبى لا يقف عند حد ما كان يتم بالكتاتيب المنتشرة فى مصر فى تلك الفترة من تعلم للخط وحفظ للقرآن الكريم فقط وإنما «واللغة العربية والتركية والحساب» وبعض العلوم الأدبية ، وكل هذه الدراسات فيه منفعة لأولاد الأهالى ..

– جانب آخر وهو الخروج عن التقليد الذى كان شائعا بأن يكون التلميذ مقيما بالمدرسة يوميا لا يراه أهله إلا فى العطلات الرسمية وهو ما كان يسمى بنظام (الداخلية) ، فضلا عن عنصر الجبر والاكراه فى إلحاق الأبناء بالمدارس ، فاقتراح المشروع الجديد ، هو أن يتم ذلك «بالطوع والاختيار والمبيت عند أهاليهم ولا مانع من أخذ الانسان ولده حتى حب واختار ، وفقط التعليم مدة النهار» (٩) .

– واذا كانت إحدى العرائض قد وصفت قيمة ما اقترح من مواد تعليمية وصفا عاما بأنها تحمل «منفعة عظيمة» ، فقد خصصت عريضة

أخرى ، أن هذا النفع إنما هو «فى المعاش والمعاد» وأنه «لكسب التربية والرفاهية وتهذيب الأخلاق» .

فاذا ما جئنا إلي نص المشروع نفسه ، فسوف نجد أنه قد خطا بالفكر التربوى خطوات تقدمية واضحة قياسا إلى حالة هذا الفكر فى القرون التى سبقت هذه الفترة مباشرة ، فمن ذلك على سبيل المثال (١٠) :

– أنه يأخذ على التعليم الذى قام فى عهد محمد على تركيزه على مجرد الإعداد للوظائف الحكومية مسميا إياه «بتربية المستخدمين» ، وارتباطه بناء على ذلك «بدواعى الاحتياجات اللزومية والاقتضاءات الضرورية» ، ولعلنا أدركنا خطورة هذا عندما حجمت أنشطة الدولة بعد معاهدة لندن سنة ١٨٤٠ فقلت هذه الاحتياجات والمقتضيات ، وانسحب ذلك على التعليم فإذا بالحكومة تقوم بغلق المدارس !! والأمر يكون خلاف ذلك فى الاتجاه الآخر الذى هو «تربية الأهلية – الاهالى – وادخال المعارف فى أفراد الرعية على اختلاف درجاتهم والتسوية بين الأعيان والرعاع – العامة – فى مادة التعليم الأهلى» ، ففى ظل مثل هذه الفلسفة لا تكون هناك حدود على نشر التعليم ونموه .

– وهو يعيب على التعليم القائم بالكتاتيب عدم إلتفاته إلى «تحصيل المعارف البشرية الموصلة إلى درجة الرفاهية الموجودة بالبلاد الأجنبية كالعلوم والأدبيات وبعض حساب وهندسة والجغرافيا والتواريخ وكاللغة

العربية والتركية والفارسية وغير ذلك مما يعد جهله الآن من النقائص» .

وفضلا عن أهمية مثل هذه العلوم فى (ترقية الأمة) فإن هناك دواعى أخرى أشار إليها المشروع وهى تتعلق بداعى «مخالطة الأهالى المصرية مع سائر الأهالى وارتباط العلاقات بين الحكومة والدول والملل والاختلاطات التجارية والمعاملات خصوصا ولا زالت المخالطة الآن آخذة فى التقدم وفى القوة» (١١) .

- ولعل من أبرز المبادئ التى تقوم على البعدين الاجتماعى والتربوى ما جاء بالمشروع متعلقا بمبدأ المساواة فى قيام الدولة بواجب التعليم تجاه الشرائح والطبقات الاجتماعية وهو ما عبر عنه بعبارة «ادخال التربية فى سائر أبناء الرعية على حد سواء» . والتفسير الذى استند إليه فى هذه المساواة، أن الأغنياء إذا كانوا يملكون (المال) الذى يمكنهم من تعليم أبنائهم ، إلا أنهم لا يملكون (الوعى) العلمى التربوى الذى يمكنهم من معرفة السبل اللازمة لحسن التعلم والتعليم «وذلك لأن الأغنياء ولو كانوا يقتدرون على تربية أولادهم وبذل ما عندهم من الأموال لتحصيل رفاهية عيالهم فأنهم لا يعرفون الطرق الموصلة إلى ذلك ولا حسن السلوك فى التربية والتعليم» ، أما بالنسبة للفقراء فهم محرومون من الأمرين معا : القدرة المالية ، والوعى العلمى التربوى وكذلك الفقراء محرومون من الميسرة والاقتدار وبينهم وبين التربية والرفاهية لضيق المعيشة أخطار ، وهذا الحال يفرض على الحكومة

«التى هى كالأب للفريقين» أن تبذل ما وسعها لتعليم أبناء الناس ، ذلك التعليم الذى هو «من قبيل فرض عين» (١٢) .

– أما بالنسبة لشروط القبول ، فقد نص المشروع لا على التسوية من الناحية الاجتماعية الاقتصادية فقط ، وإنما من الناحية العرقية كذلك ، ولذلك نص على «قبول جميع أولاد الأهالى المتوطنين بهذه البلاد من أبناء الترك والعرب على اختلاف درجاتهم وأعمارهم والشرط الوحيد الذى نص عليه هو «نظافة الأبدان والثياب فقط والخلو من الأمراض المنفرة» .

– ولابد من التوقف عند البند الثامن بصفة خاصة فهو من الناحية (التربوية) أكثر البنود مدعاة للانتباه ، وإن كنا قد أشرنا إلى مضمونه أثناء عرضنا لطلبات الأهالى ، لكنه مع ذلك ما زال بحاجة إلى مزيد من المناقشة والتحليل ، لأنه يتعلق بـ (أهداف التعليم) تلك الأهداف التى تشكل (الظهير الفلسفى) والبنية الايديولوجية .

فعلى غير ما كان عليه الأمر بالنسبة للهدف من التعليم فى تاريخ مصر كله من حيث ارتباطه بالوظيفة الحكومية ، يؤكد المشروع هنا على أن الهدف ينبغى أن يكون «التوصل لكسب التعيش بأحسن حال» أى أنه يتسع باتساع مجالات (الكسب) فى الحياة المجتمعية سواء كانت حكومية أم أهلية . إنه يرتبط هنا بالحياة بأوسع معانيها ، لا بمعنى يقف بها عند حدود الترف الفكرى القائل بقصر هدف التعليم على

التربية العقلية والفكرية والشخصية ، ولكنه يربطه (بالعمل المعيشى، العام) الذى أسماه (الكسب) ، بل لا يقف عند حدود التعميم فيسوق الأمثلة المتعددة لوجوه كسب العيش عن طريق العمل «مثل أن يخرج من التلاميذ من يصلح لأن يكون كاتب حسابات أو تحريرات أو يكون كاتب إنشاء ومحاضرات وأدبيات بالتركية أو العربية أو أن يكون تاجرا يحسن إنشاء دفاتر التجارة بالتركية أو العربية أو أن يكون يحسن القبانة أو أن يكون يحسن ادارة زراعته أو منزله بمعرفته أو صاحب حرفة وصنعة أيا كان أو يكون يحسن الدخول فى الخدمات الميرية بطوعه واختياره اذا اقتضاه الحال ، وكل ما يحتاج صاحبه للوقوف على دقائق المعارف الخاصة بنفسه وصناعته وحرفته » .

وهو لا يكتفى برسم هذا الهدف العظيم وإنما يشير إلى (الوسيلة) لا بالمعنى التعليمى ولكن بالمعنى المنهجى ، فالطريق إلى مثل هذا التعليم يحتاج (نوعية) تعليمية عالية المستوى بسيطة الأسلوب عبر عنها بأنها «الطرق السهلة الجديدة المخترعة» ، فالمخترعة هنا يقصد بها (الابتكارية)، والسهولة ليست سهولة تدنى فى التعليم وإنما سهولة بساطة وخلو من التعقيدات التى تغلق الأبواب أمام العقول والأفهام .

والمتعلم بهذا التعليم يقيم حياته وعمله ونشاطه وتعلمه على (المعرفة العلمية) لا على مجرد (التقليد) «فبهذا التعليم لا يصير مقصورا على السماع من أفواه الناس بل يراجع كتب صنعته ليبلغ فيها درجة الكمال ويفوق الأقران والأمثال» (١٣) .

واذا كان هدف التعليم يبدو بهذه الصورة «مسألة فردية» فإن المشروع ، فى نفس البند يحرص حرصاً واضحا على إكمال الصورة بتعديد المكاسب المجتمعية الوطنية والقومية للتعليم .. انه يرفع من ثروة البلاد ويكسبها قوة وجلدا ، ويرفعها عزة بين الأمم ، فهو يقول : «وبهذا الداعى نصل بأبناء الاهالى المتعلمة إلى درجة التكميل وتحصيل الثروة والغنى لأنفسهم ، ومن ذلك ينتج التحسينات فى أحوال الحكومة والثروة والغنى للحكومة فتعد الأمة غنية والحكومة قوية وتنتظم أحوال المعاش والمعاد وتأسس المعارف العالية حيث تأسست قبلها المعارف العمومية الأهلية ، ويقال للملة أنها حسنة التربية وأنها متمدنة صاحبة عمران وربة عرفان ، ويكون لأبناء الأهالى المتربين فى هذه المكاتب الأولوية على غيرهم فى الخدمات الميرية عند الاقتصاد لمن يرغب» (١٤) .

فها هنا يبرز أمران لا يسعنا الانتقال إلى موضوع آخر قبل التأكيد عليهما ، أما أولهما فهو (قاعدية) التعليم الشعبى ، فهو إذا حسن ، يساعد بالتالى على تحسن ما سيتلوه من مراحل التعليم ، أما ثانيهما ، فهو ذلك الحرص العجيب على نفى الربط بين التعليم والتوظيف الحكومى كعلاقة أحادية ، فهو حتى بهذه الصورة يكون أفضل للخدمة الحكومية على أن يكون ذلك «لمن يرغب» ولا يتم إلا «عند الاقتضاء» وبالتالى وجوب حصره فى أضيق نطاق ممكن.

تطوير التعليم الشعبى أداة للتربية السياسية :

وإذا كانت محاولة أدهم والطهطاوى لم يقدر لها الخروج إلى حيز التنفيذ ، فإن عوامل أخرى سياسية أبرزت الحاجة إلى تحرك كبير على مستوى التعليم العام الشعبى . وكان التحرك هذه المرة لا ينصب على (نوعية) التعليم مما يدخل بالفعل تحت مظلة (التطوير) كما لمسنا فى المشروع السابق ، ولكنه كان يتجه إلى (توسيع) دائرة التعليم لتشمل أكبر عدد ممكن من أبناء البلاد .

وإذا كان الاتجاه الجديد يبدو بهذه الصورة مجرد امتداد كمى فى التعليم ، فإنه من ناحية أخرى كان يهدف إلى تحسين (نوعية) المواطن المصرى من أجل تأهيله لممارسة حق جديد تهيأت الظروف له لأول مرة كى يمارسه وفقا لقواعد وتنظيمات ، هذا الحق هو حق اختيار (نواب) عنه يقومون بواجب وحق الرقابة على الجهاز التنفيذى ووضع التشريعات المطلوبة .

كان قيام مجلس للنواب وفقا للتقاليد الغربية ، صورة من صور تلك النقلة التى أراد بها الخديو اسماعيل أن يكسى مصر الزى الأوربى ، دون وعى بأن الشعب لن يستطيع أن يمارس حقه بجدية فى الوقت الذى كانت فيه قوى الامبريالية العالمية تنصب شباكها لاصطياد مصر واخضاعها تحت هيمنتها وسيطرتها . وفضلا عن ذلك فان الخديو نفسه كان يحكم بنفس الفلسفة التى سادت قرونا طويلة والتى تجعل من

الحاكم (سيدا) أمره هو المطاع وأن البلاد كلها بالنسبة إليه كضيعة ، فالمحاسبة المقصود أن يقوم بها مجلس النواب محاسبة للوزراء ، أما الخديو نفسه فذاته مصونة لا تمس .

لكننا ، على أية حال لا نستطيع أن ننكر أن تلك كانت حركة إلى الأمام مهما شابها من نواقص ومظاهر قصور ، ويكفى على الأقل هذا الدفع الذى مثلته بالنسبة للتعليم المصرى فى هذه الفترة ، لكن كيف كان ذلك كذلك ؟.

ففى ٢٢ أكتوبر من عام ١٨٦٦ ، صدرت اللائحة الداخلية لمجلس شورى النواب ، فاذا بأحد النواب ، وهو (أتربى بك أبو العز) «رئيس قلم الروضة» ، أى نواب مديريتى الغربية والمنوفية بمجلس شورى النواب، يفجر ملاحظة مهمة أبرزت أمرا مهما لم يظهر قبل ذلك بالنسبة لوظيفة التعليم فى المجتمع . فالذى عرف منذ بداية القرن التاسع عشر، فى عهد محمد على أنه يعد الكوادر اللازمة لتسيير دفة جهاز الدولة ، ثم زيد على ذلك ، ما ظهر فى مشروع أدهم / الطهطاوى ، من أنه يعمل على إكساب المواطن مهارات كسب العيش على وجه العموم سواء تحت مظلة الدولة أو فى العمل الحر .

أما هذا النائب (اتربى بك أبو العز) فان ملاحظته لفتت الأنظار إلى أن من وظائف التعليم كذلك أن يهيئ أفراد الشعب لممارسة حقوقه السياسية سواء من النواب أو الناخبين ، ذلك أن المادة (٦١) من لائحة

المجلس تقتضى اشتراط معرفة القراءة والكتابة فى النائب بعد ثمانى عشرة سنة ، واشتراطها فى الناخب بعد ثلاثين سنة (١٥). ولما كان الواقع الحاضر بعيدا تماما عن هذا نظرا لشيوع الأمية سواء لدى النواب أو الناخبين ، فإن الأمر يقتضى تحركا سريعا حتى نعد للأمر عدته ، فنبدأ بتوسيع دائرة التعليم حتى إذا انقضت هذه السنوات المشروطة ، يصبح لدينا عدد كاف من المواطنين المؤهلين لترشيح أنفسهم للمجلس ، وكذلك إتاحة الفرصة لأكبر عدد ممكن من المواطنين كى يمارسوا حق اختيار النواب .

وبطبيعة الحال فقد لاقت ملاحظة النائب النابه استحسانا من الجميع إلى الدرجة التى جعلت محمد شريف باشا الذى كان مديرا للمدارس وناظرا للداخلية فى ذلك الوقت يحرص على حضور الجلسة التى نوقشت فيها هذه القضية ، والى الدرجة التى جعلت عشرة نواب يتقدمون بآرائهم إلى اللجنة التى شكلت لدراسة الموضوع ، وانتهت المناقشات التى شاركت فيها الحكومة باصدار القرارات التالية (١٦) ، والتى نود قبل بسطها ، الاشارة الى فكرة على درجة كبيرة من الأهمية وردت فى مقدمة التقرير الخاص بهذه القرارات .

فقد ورد ما يشير الى تقدم وعى واضح فى الدور المنوط بالتعليم اجتماعيا فى القرن التاسع عشر ، فكثيرون كانوا يتصورون أن مناقشة القضايا السياسية والاقتصادية هى وحدها ذات الخطر والأهمية ، ذلك

أن مناقشة قضايا التعليم هى كذلك ذات أهمية وخطر ، ومن هنا يجئ شكر (شريف باشا) للمجلس على أن اشتغاله بما يسمى «بمواد جسيمة المنافع للوطن وساكنيه» فانهم تناقشوا كذلك فى مسائل التعليم .

لكن لماذا اعتبرت مناقشة قضايا التعليم من الأمور ذات الخطر والأهمية بحيث يجب أن تحتل موقعا ممتازا فى اهتمامات مجلس النواب ؟

هنا ينبه التقرير إلى أن معيار التفاضل والتمييز بين الناس فيما سبق من سنوات ، كان يستند إلى «الحسب والنسب» ، أما فى هذا الوقت ، أو بمعنى أصح ، ابتداء منه ، فإن المعيار قد أصبح يتركز فى مدى ما يحصله الانسان من المعرفة ومن العلوم «ومن المعلوم للجميع أنه من الزمن الأول فى أغلب البلاد النسب والحسب وبعض الخصايل المحسوسة كانت كافية لشهرة الانسان فى ملته وبين أمثاله ، وكان يوصل بهم إلى المناصب العالية والمهمة ، أما فى وقتنا هذا ، الخصايل المعنوية المقتبسة من تحصيل العلوم والفنون النافعة هى التى تعلى شأن الانسان وتميزه بين أقرانه وتشرف حسبه ونسبه وتجعله نافعا لوطنه» .

١ - طلب تقرير اللجنة أن تنشأ مدرسة بكل مديرية وكذلك مصر (القاهرة) والاسكندرية ودمياط ورشيد والسويس والعريش والقصير ، لكن الحكومة طلبت تأجيل انشاء مدارس فى

السويس والعريش والقصير إلى ما بعد الانتهاء من المدارس في المناطق الأخرى حيث أن المناطق الأولى (بعيدة) – في ذلك الزمن – ، ومن باب التدرج في عملية الانشاء .

أما بالنسبة للقاهرة والاسكندرية فان بهما مدارس كثيرة ، قياسا إلى غيرهما من المناطق وتنفق عليها الحكومة مبالغ كبيرة ، ومع ذلك فسوف تعمل على تنظيم عدد من المكاتب الأهلية ورفع مستوى التعليم فيها حتى تتسق مع الاتجاه العام المطلوب . وقد وافق المجلس على رأى الحكومة في هذا الشأن (١٧) .

٢ – وجوب أن تكون المدارس المنشأة بجوار السكة الحديدية حتى يتيسر للطلاب والمعلمين والعاملين الوصول إليها . أما بالنسبة للمديريات التى لم تكن بها سكة حديد ، فيراعى اختيار المناطق التى ستقام بها مستقبلا .

٣ – واذا كنا قد أوضحنا فيما سبق من أفكار تقدما ملحوظا في مجال (تكافؤ الفرص) بحيث تفتح المدارس أبوابها لمختلف المواطنين بغض النظر عن الفروق المالية أو العرقية ، فإننا نجد هنا خطوة أخرى إلى أمام حيث يجئ بوجه آخر من وجوه المساواة ألا وهو الوجه الدينى ، فقد ذكر التقرير «بأن الدخول فى تلك المدارس يكون من عموم الناس بالرغبة من دون استثنى اسلام وقبط ، غنى أو فقير» ، والشرط الوحيد هو ألا يزيد عمر المتقدم عن سن ١٤ سنة .

ولم تقف المسألة عند حد التكافؤ فى القبول بين المسلمين والأقباط ، بل حرص التقرير على معالجة مسألة تعليم (الدين) فى المدارس ما دامت تجمع بين عنصرى الأمة ، ولذلك نص على تعليم الطالب ما يخص الدين الذى ينتمى إليه «فيلزم تخصيص محل مخصص لأولاد الأقباط واستحضار من يلزم من القسس من طرف بطرك الأقباط لتعليمهم ما يلزم ابتداء فى الديانة» أما بالنسبة لسائر العلوم والمواد ، فـ «يكون عموما أى اسلام وأقباط مع بعضهم ، حيث جميعهم أولاد الوطن» .

وقد أبدت الحكومة استحسانها لهذا المبدأ وموافقتها على دخول القسس المدارس لتعليم الديانة المسيحية لأبناء الأقباط «لأن الاعتراض فى الأمور الدينية مغاير للعدل والانصاف والمدنية» (١٨) ..

٥ – برز مبدأ آخر جديد على التعليم المصرى ، ألا وهو (المشاركة) فى الانفاق على التعليم لاعتبار عملية التعليم عملية (قومية) لا ينبغى أن يترك أمر الانفاق عليها على الحكومة وحدها ، وقد تمثلت هذه المشاركة فى جانبين :

الأول : يتصل بمسألة ملابس التلاميذ وفقا للعادة الجارية حتى ذلك الوقت من قيام الدولة بكسوة التلاميذ ، فهنا ينص على أن واجب الحكومة سوف يقتصر على «المحتاجين منهم» . أما الآخرون «الغير محتاجين فتكون ملابسهم من طرف أهاليهم» على شريطة أن تكون مماثلة لما تقرره الحكومة للأولين» .

الثانى : يتصل بعملية الانشاء نفسها وما تتطلبه من انفاق ، فالصرف هنا لا يكون من خزانة الدولة وإنما من (أوقاف) وقفها أهل الخير للانفاق منها على سبيل البر ، وبالاضافة إلى ذلك يفتح الباب لتبرعات الأهالى «فاذا كان أحد من أهل الوطن يريد اعطاء وترتيب شئ للمدارس المذكورة فلا يحرم من ثواب ذلك» (١٩) .

تلك كانت هى أهم أفكار قرارات مجلس شورى النواب والتى وافق عليها الخديو اسماعيل فعلا ، وكان من الضرورى بعد ذلك أن تتخذ الاستعدادات اللازمة للتنفيذ ، وهذا ما بدأ فيه فعلا (شريف باشا) ، فبدأ حركة الترميم والاصلاح أولا للمبانى التى يمكن استخدامها كمدارس فى القاهرة والاسكندرية ، وبدأت عملية تجميع البيانات الخاصة بايراد (جفلك الوادى) الذى أوقفه اسماعيل للانفاق منها على المشروع ، وكذلك بيانات الأقاليم وما تحتاجه من مدارس .

لكننا لا نستطيع أن نغفل أن ما قرره مجلس النواب كان مجرد (أفكار) تحتاج بالضرورة إلى خطوة أخرى ترسم مسارات التنفيذ والاجراءات اللازمة لتطبيق هذه الافكار وتحويلها إلى واقع تعليمى حى يعيشه الناس .. هنا ظهر (على مبارك) على مسرح التعليم ليسعى إلى هذا ويخطو بالتالى أولى خطواته كرائد للتعليم المصرى الحديث بجوار سابقه رفاعة الطهطاوى .

مشروع على مبارك :

صدر بهذا المشروع قرار عرف فى التاريخ التربوى باسم (لائحة رجب) حيث عقد اجتماع اللجنة التى بحثته فى ١٠ رجب سنة ١٢٨٤هـ، وإن كان تاريخ صدور القرار قد جاء متأخرا عن هذا التاريخ، فى السادس من محرم عام ١٢٨٥ هـ / ٢٩ ابريل سنة ١٨٦٨م .

ومن الملاحظ على التشكيل الأول للجنة أنها ضمت عددا من كبار العلماء وموظفى الدولة ويكفى أن نعرف أن منهم رفاعة الطهطاوى ومحمود الفلكى ومن ماثلهم ، لكن على مبارك ، باعتبار الموقع الوظيفى الذى عينه اسماعيل فيه وهو «وكيل ديوان المدارس» ، رأى أن (قومية) المشروع تستدعى أن ينضم إلى اللجنة بعض من «أعيان البلاد» حتى لا تقتصر على رجال العلم والادارة الحكومية فقط .

والمستقرىء لهذا المشروع يستطيع أن يلمس كيف أن الفكر التربوى المشكل لظهير مشروعات التطوير يسير بالفعل على طريق التقدم والنمو الفكرى ، وعلى سبيل المثال ، فهو لا يختص هذه المرة بمجموعة من المدارس بعينها بل يطمح إلى أن تمتد مظلة التطوير «جميع المدارس والمكاتب سواء بالقرى أو بالبنادر» ، واذا كان يتبادر للبعض أن يتصور أن المسألة مقصود بها مجرد هيمنة وسيطرة الدولة ، إلا أننا نقرأ فى نفس الجزء الخاص بنطاق الهيمنة بأن الغرض هو أن «تكون تحت أصول تنظيمية وترتيبات حسنة منتخبة وامتحانات سنوية وملاحظات

وتفتيشات من طرف الحكومة وهذا لتحسين حالهم واستقبالهم ومنفعتهم الخصوصية العائدة اليهم مع المنفعة العمومية على الحكومة من تهذيب رعاياها وإصلاح حالهم ووجود التعاون بينهم ومعاونتهم لأوطانهم» .

بل إن هذا الاتجاه إلى الاقرار بالاشراف الحكومى ، يعد نقلة خطيرة فى تاريخ التعليم فى مصر على مر العصور ، فمن المعروف أن التعليم نشأ منذ القدم لا على أنه شأن من شئون الحكومة ، بل على أنه شأن من شئون الناس وأن كان هذا لم يمنع بطبيعة الحال أن تسهم الفئة الحاكمة بجهدها فى هذا الشأن ، ولكنه لم يكن بصفتهم الرسمية بل بصفة شخصية . حتى جاء محمد على فأرسى حجر الأساس لنظام تعليمى تنشئه الدولة وتشرف عليه وتسير كل صغيرة وكبيرة فيه . ومع ذلك فقد ظل قطاع التعليم الأهلى المتمثل فى آلاف الكتاتيب المنتشرة فى مختلف قرى مصر ونجوعها ، فضلا عن مدنها ، فقد ظل بعيدا عن السيطرة الحكومية . ومن هنا فإذا وجدنا مشروعا مثل هذا الذى أشرنا إليه ، فمعنى هذا اتساع مظلة الاشراف الحكومى لتشمل مؤسسات التعليم المصرية جميعها .

لكن اتساع دائرة السيطرة كميا ، استتبع تغييرا ملحوظا فى مفهوم السيطرة والهيمنة ، فقد كان مستحيلا ، مثلا ، على الدولة أن توالى الانفاق بنفسها على هذا الكم الضخم من الكتاتيب ، ومن ثم فقد عاد هذا المشروع ليؤكد على مبدأ (المشاركة فى الانفاق) ورسم مجالاته

بحيث يتعاون الأهالى والحكومة معا فى هذا الشأن . فهناك مدارس تكون عمارتها على نفقة عدد من (الأوقاف) التى لها دخل ، فإذا كان الوقف عديم الايراد وكانت فى أماكن جيدة ومواقع ممتازة ومؤهلة لاستقبال الطلاب من حيث القرب «فإن عمارتها تكون من الاحسانات الخديوية وتحيى مكاتبها ومدارسها» . أما ما يستدعى الحال تجديده بقرى الأرياف من المكاتب الابتدائية «فتكون تكاليف بنائه وتعميره على طرف القرى والنواحى المنشئ فيها» .

ونادى المشروع بتطبيق نفس المبدأ بالنسبة للمدارس الأهلية التى تنشأ فى مراكز المديريات «فتكون تكاليف بنائها على طرف الجهة التابعة لها» .. أما بالنسبة للمفروشات والأدوات كلها فى مكاتب القرى ومدارس المديريات «فيكون على طرف أهالى التلامذة» . وحتى ما يخص المعلمين الذين كانوا يسمون «العرفاء والمؤدبين» فإن رواتبهم تكون «من طرف أهالى المتعلمين» ، بينما معلمو المدارس المركزية تكون رواتبهم من الدولة «بخلاف المأكولات والمشروبات والأدوات تكون على طرف أهالى المتعلمين حيث أنهم جميعا مقيمون بالمدارس المذكورة» .

ومن أجل رسم الطريق التنفيذى للإصلاح ، قسم المشروع المدارس إلى ثلاث فئات :

القسم الأول : فيما يختص بمكاتب المدن الكبيرة :

وجد بالقاهرة ما يقرب من ٢٢٢ مكتبا ، تتفاوت مستوياتها وسعتها

تفاوتا كبيرا ، ولهذا حرص المشروع على «جعل المكاتب المذكورة فى أسلوب واحد لاقامة الأطفال بها لموافقة الصحة والتربية على صورة صالحة ومن هنا ، فقد اقترح ما يأتى :

– المكاتب الصغيرة مثل كتاب مقام فى دكان أو ما شابه ، ويكون المكان ضارا بالصحة ولم يعده صاحبه أصلا كى يكون محلا للتعليم ، يجب إلغاؤها «حيث لا يكون فيها صلاحية لمكث الاطفال بها» ولا مانع من نقل من كان بها من أطفال إلى مكاتب أخرى معدة لذلك ، ويكون ذلك بموافقة أهاليهم .

بل إن مبدأ الالغاء امتد ليشمل كذلك المكاتب التى أعدها واقفوها للتعليم ولكنها أصبحت غير لائقة صحيا وليس لها إيراد ينفق منه على اصلاحها أو لها إيراد لا يكفى لذلك .

– أما المكاتب التى كانت قد خصصت لعلم بعينه من العلوم الشرعية وانقطع العمل بها ، فلا مانع من إحيائها إذا وجد المتبرع بذلك، خاصة اذا لم يكن هناك مانع من دراسة علم آخر غير هذا الذى كان منصوصا عليه فى الوقف الخاص بها .

– المكاتب الكبيرة التى كانت تابعة للحكومة وعدد أطفالها من سبعين فما فوق ، يعين لها معلمون ويعلم بها الخط والحساب «وتطبيقه على التجارة» – لاحظ هذه الروح العملية التطبيقية فى التعليم – ، والصرف والتاريخ والجغرافيا وأحد اللغات الأجنبية وما يلزم من كتب

الآداب . ونفس الشئ بالنسبة للمكاتب الكبيرة التى لا تتبع الحكومة .

– المكاتب الصغيرة التابعة للأوقاف سواء كانت حكومية أو غير ذلك يكتفى فيها بتعليم القرآن الشريف والكتابة والقراءة وبعض الحساب .

– تعيين المعلمين والمؤدبين يكون عن طريق الدولة ممثلة في ديوان المدارس .

– شرط المؤدب (المعلم) أن يكون حسن الأخلاق والصفات وله أهلية وقدرة لتعليم القرآن الكريم كما يجب أن يكون ، وأن تكون له دراية طيبة بأمور الدين وأن يحسن الخط ويحسن الأبواب التى سيكلف بتعليمها من علم الحساب .

– التحاق الاطفال بالمكاتب الصغيرة لابد أن يكون «بالرغبة» ، فاذا ما انتهوا منها وجاء دورهم فى الانتقال إلى المكاتب الكبيرة فإن ذلك أيضا لابد أن يكون «بالرغبة» .

– لابد من صرف مكافأة تفوق للطلاب النجباء معظمها أدوات وكتب، فضلا عن عزف الموسيقى !!

– لا تعطى الكتب المقررة على الطلاب مجانا «وتعطى لمن يلزم لهم من الأطفال بالثمن وتتحصل أثمانها بمعرفة المؤدبين لخزانة ديوان المدارس» (٢١) .

– يمنع من دخول المكاتب الاطفال الذين بهم أمراض منفرة أو معدية ، ولا يضر وجود عاهات غير معدية كالعمى والعرج .

– من الضرورى تخصيص طبيب صحة للمرور على المكاتب «لينظر فى النظافة العمومية وصحة الأولاد» .

القسم الثانى ، فى تنظيم المكاتب الاولية بالقرى والبنادر :

ولن نكرر هنا ما سبق أن ذكرناه من حيث تمويل هذه الفئة من معاهد التعليم ، فالمشروع يكل الأمر كله على القرية ككل وعلى أهالى التلاميذ بالنسبة لمصروفاتهم التعليمية ، لكن ما يستوقفنا حقا عدد من الأفكار والمبادئ التربوية التى إذا قسناها بمستوى العلم التربوى والنفسى فى تلك الفترة فسوف نجد أنها مثلت مستوى متقدما للغاية من العلمية التربوية والنفسية ، نذكر من ذلك على سبيل المثال :

– المبنى المدرسى ليس مجرد مكان للايواء ولكنه جزء أساسى لا تكتمل العملية التربوية إلا بحسن إعداده وتهيؤه بالفعل لعملية التعلم والتعليم ، ولذلك نص المشروع على أن «التعليم يقتضى أن تكون محاله حسنة الموقع لطيفة المبنى تأنس بها نفوس الأطفال المقيمين بها أكثر ساعات النهار ومدة سنوات ، فينبغى أن تكون على بناء حسن برسم مخصوص يعمل لذلك بمعرفة ديوان المدارس» .

– بالنسبة لتحديد أوقات الدراسة من حيث الأيام والساعات فقد ترك الأمر لإرادة المعلمين القائمين بالعمل ، ذلك أن المهم هو (المستوى) المعين المطلوب من الطلاب أن يحصلوه ، والأكثر من ذلك مدعاة للاعجاب والدهشة لمستوى التقدم الفكرى التربوى ، ذلك النص الذى

يبين أن فلسفة نظام الساعات المعتمدة يكاد يكون مشارا إليه بغير اسمه ، فلا يحدد التعليم بالنسبة لجميع الاطفال ساعات معينة بل تكون الأولاد تحت احتياجات أهاليهم ، وإنما «يكون المكتب فى جميع ساعات النهار المعدة للتعليم مفتوحا والمؤدب حاضرا للتعليم والملاحظة» (٢٢) .

- كذلك يضاف ما سبق أن أشرنا إليه بالنسبة للشروط اللازم توافرها فى المعلمين ، نجد المشروع يعالج قضية العديد من الفقهاء الذين كانوا قائمين بالعمل بالفعل ، فهؤلاء اشترط أن يكون بيد الواحد منهم «شهادة تدل على رضاء أهل القرية عنه وأن يكون محكوما فى هذه الشهادة بلياقته للتعليم على هذا الوجه من أعيان الناحية وأهل العلم الموجودين بها أو بمجاورتها» : ولا يكتفى بهذا بل لابد أن يصدق على هذه الشهادة «مندوب من طرف ديوان المدارس حتى لا تكون هناك شبهة مجاملة ، ولا نظن أن مثل هذه الفكرة لها مثيل فى أى نظام سابق أو حال ، فكرة أن يشهد الجمهور ، لا علماء التربية فقط ، بأهلية المعلم لحسن التعليم !!

- ولا يتوقف إعجابنا ودهشتنا عند حد فيما يبدو ؛ فالجزء الخاص بالامتحانات يجئ تحت عنوان (فى تشويق الاطفال) فهو مناسبة سعيدة للجميع وليس فرصة للارهاب والتخويف ، فامتحان الطلاب يتم على أيدى معلميهم كالعادة ، ويشترك فى الامتحان «الفقهاء المجاورة وأهل

الفضل بحضورعمد الناحية ووجوه البلد لتعلم درجاتهم» ، فكأن المسألة أشبه بالمسابقات الرياضية ، تكون على الملأ ويشترك فيها فريق من المتخصصين والمختصين ، وبالنسبة للثلاثة الأول تعمل لهم «زفة تفريحية» ، وذلك «لتشويق أطفال» وطنهم وإحياء قلوبهم فى نظير كسبهم المهارة ورجاء عود النفع منهم على بلادهم .

القسم الثالث : فى تنظيم المدارس المركزية التي تنشأ في مراكز المديريات :

وبالنسبة لهذه الفئة أشار المشروع إلى انشاء أربع مدارس مركزية فى بنادر مديريات وجه بحرى ومثلها فى بنادر وجه قبلى . أما مدارس وجه بحرى فتنشأ فى طنطا - الزقازيق - المنصورة - الجيزة . هذا بخلاف المدارس القائمة فى القاهرة والاسكندرية .

أما مدارس وجه قبلى فتنشأ فى : بنى سويف - المنيا - أسيوط - قنا .

ومواد التعليم فى المدارس المركزية هى :

أولا - اللغة العربية من نحو وصرف ومطالعة وانشاء وعقائد التوحيد وواجبات العبادة والأدب .

ثانيا - لغة افرنجية تركية أو غيرها بقراءة كتبها المختصرة .

ثالثا - مبادىء الجغرافيا والتاريخ .

رابعا - أصول الحساب وتطبيقه على التجارة ومبادئ الهندسة وتطبيقها على المساحة .

خامسا - نبذة فيما يتعلق بالحيوانات والنباتات الأهلية ومقدمة لفن الزراعة .

سادسا - تعليم الخط والثلث والنسخ والرقعة والرسم .

وما يلفت نظرنا فى هذه المقررات ، أن تجئ دراسة الحساب بغرض نفعى معيشى ، وليس مجرد أرقام صماء وضرورة توظيفه فى (التجارة) وكذلك بالنسبة للهندسة وأهمية تطبيقها على المساحة ، فهذا عمل نفعى تطبيقى لبلد يعيش على الزراعة . ومن هنا تجئ أيضا أهمية دراسة (فن الزراعة) مما يكسب هذا المقرر طابعا تطبيقيا عمليا ، فهو ليس دراسة (لعلم) وإنما دراسة (لفن) .

وحرص المشروع على تنبيه المعلمين إلى أن الغرض الأصلى من عملية التعليم هو «اكتساب أبناء هذا القطر الأدب وحسن السلوك والحصول على ما يوجب اصلاح شأنهم وشأن أهاليهم ليفوز الوطن بثمرة التقدم لأبنائه جميعا فى التربية واتساع دائرة المعارف . ومن أجل هذا فمن الضرورى ألا يستعمل المعلمون من الأساليب والأدوات إلا ما يساعد على «ما تقوى به حواسهم وقواهم العقلية» ، وهذا يحتم أن يتجنبوا الأمور المؤدية إلى سوء الأخلاق مثل «السب والضرب وما أشبه مما يوجب الجفاوة ، وأن يعاملوا الأطفال معاملة الأبناء» ، فهم عوض هؤلاء الأبناء «فبناء على ذلك ينبغى من الآن فصاعدا للمؤدبين أن يقتصروا فى التأديب على النصائح الحسنة للأولاد وتفهيمهم عواقب

الأخلاق الحسنة ونتايجها العايدة - ونتائجها العائدة - عليهم بالاصلاح ليتعودوا عليها من زمن طفولتهم ، مع ملاحظة أطوارهم وحركاتهم فى داخل المكاتب ، فبهذا لا يحصل وقوع الأطفال فيما لا ينبغى ولا يحتاج الحال إلى سب ولا ضرب» (٢٣) .

أما من الناحية التنفيذية ، فقد أتيحت الفرصة لهذا المشروع أن يبدأ خطوات عملية تشخصه واقعا على أرض الحياة التعليمية فى مصر، لم تتح لما سبقه . لكن المشكلة الكبرى التى نراها هنا ورأيناها فى العهد السابق ، وسوف نراها فيما يلى من عهود ، هى أن أى مشروعات لتطوير التعليم دائما إما أن تظل حبيسة الأوراق التى كتبت عليها ، وإما أن تعرف الطريق إلى التنفيذ ، ولكنها تصاب بالسكتة القلبية ، أو الموت البطئ أو ما شابه ذلك من أحوال كلها تنبئ بشئ واحد وهو أن (التراكم) فريضة غائبة ، وحلم عسير التحقيق ، والتراكم المعرفى كما نعلم هو طريق النمو والتقدم ، وكذلك فى مجال التطوير والإصلاح ، هو طريق تبديل الأحوال وتغيير الشئون نحو ما هو أفضل.

وهكذا رأينا بالفعل ، على سبيل المثال عددا من المدارس المركزية يتم انشاؤها ، وعددا من الاجراءات تتخذ بغية التوجيه والتفتيش وتحسين الأوضاع ، وبعضا من المبادىء التى بشرت بها لائحة رجب ١٢٨٤ هـ تعرف طريقها إلى النور ، لكنها أجزاء من هنا وأجزاء من

هناك تختنق بذلك الغاز السام الشهير : الامكانات ، والتراخى . ولا نستطيع أن نحمل هنا جهاز التعليم المسئولية ، ولكنها (السياسة) الملعونة التى كانت تكتوى مصر بنارها ، ما كان لها أن تترك التعليم فى تحركه نحو تحقيق الآمال المعقودة عليه حتى تهب عليه بصورتها العاصفة التى تدمر وتهدم ولا تبنى وتعمر !!

التطوير الشامل عام ١٨٨٠ :

من الملاحظ على مختلف مشروعات تطوير التعليم السابقة حتى الآن، أنها تقتصر على وجه التقريب على تعليم المرحلة الأولى ، بل على صورة ومستوى واحد منه ألا وهو ما سمى فيما بعد (بالتعليم الأولى) دون تعرض للتعليم الابتدائى والتعليمين الثانوى (التجهيزى) – حسب تسمية ذلك العهد – والعالى (الخصوصى) – أيضا حسب تسميته فى ذلك الوقت – لكننا نجد فى عام ١٨٨٠ مشروعا أضخم من أى مشروع آخر شهده تاريخ التعليم فى مصر حتى ذلك الوقت يتناول مختلف جوانب التعليم ومراحله فى نظرة كلية شاملة .

إن ذلك المشروع يكاد يكون ممثلا لما يسمى (بصحوة الموت) ، والقياس مع الفارق ، فهو يمثل أعلى درجة من درجات الطموح وعمق التحليل وبعد النظر ، يحاول أن يتسق مع تلك المعزوفة الوطنية الرائعة التى بدأت الأرض المصرية تشهدها من نمو للوعى الوطنى وبلوغ المد الثورى درجة قصوى تمثلت فى (الثورة العرابية) ، لكنه فى نفس الوقت،

كان قريب المسافة من ذلك الإعصار المدمر تمثل فى الاحتلال البريطانى الذى كانت بشائره قد بدأت بعد ذلك بعام إلى أن بدأت طلائعه بضرب الاسكندرية فى يولية ١٨٨٢ ، ثم عساكره تجىء إلى القاهرة قبل أن ينصرم هذا العام لتدخل مصر فى مستنقع الاستبداد والاستغلال .

كان ناظر (وزير) المعارف الذى رأس اللجنة الخاصة بخطة التطوير هو على (باشا) ابراهيم ، وكان رياض (باشا) هو رئيس الوزراء الذى تبنى الخطة ، كما نلاحظ وجود (دور بك) الخبير السويسرى فى التعليم والذى ترى بصماته واضحة فى تقرير اللجنة ، فضلا عن عضوية رجل الفكر الكبير (عبد الله فكرى) ، واثنين آخرين من الأجانب ، ومجموع اللجنة سبعة أعضاء ، أى أن التشكيل الأجنبى يكاد يقرب من نصف الأعضاء ، ولم يكن هذا غريبا ، فقد كان الاخطبوط الأجنبى يمتد ليسيطر ويهيمن حتى أصبح اثنان منهم يتوليان أهم الوزارات فى مصر حتى قبل إعلان الاحتلال العسكرى !!

والتقرير يبدأ بمقدمة عامة (٢٤) عن سوء حال التعليم فى ذلك الوقت سواء من حيث الانتشار كما أو من حيث الحال نوعا ، وبداية السوء هى فى تعليم المرحلة الأولى بحيث يمتد إلى ما شاء الله ، فالمدارس الثانوية (التجهيزية) تضطر لقبول خريجين ضعفاء من الابتدائى ، ويحدث نفس الشىء بالنسبة للتعليم العالى ، إلى أن تتلقاهم

الحكومة لتوظيفهم وهم نتيجة سلسلة متصلة من الإعداد الهش والتكوين المضطرب ، وكيف أن أهم العوامل المسئولة عن ذلك هو نقص الأموال ، وكذلك ندرة المعلمين وخاصة من هؤلاء الذين يعرفون (طرق التعليم) «فبالنظر لما ذكر وللمنافع العائدة على الانسان من التعليم ينبغى اتساع دائرة المعارف بين جميع أهالى الديار المصرية وسريانها بالتدريج حتى تصل إلى أهالى الأرياف ، لكى توجد عند ذرياتهم المستجدة احتياجا إلى التعليم وإحساسا بما لهم من الحقوق الوطنية وما عليهم من الواجبات فى حق أنفسهم وحق عائلاتهم وحق الحكومة ، وهذا الاحساس لا يوجد الآن فى أى جهة من جهات هذه الديار إلا قليلاً» .

هذا الوعى الغائب إنما يتم علاجه بأن تغزو المدارس كل رجاء من أرجاء البلاد ، وفى نفس الوقت وجوب توفير رأى عام مساند ليولد الاحساس بضرورة التعلم والتعليم ويحث عليه ويوجهه فى الطريق المستقيم ، فالمهمة مهمة (قومية) ولن يتوافر لهذه الصفة إلا بأن ينهض الجميع ، كل فى دائرة اختصاصه لكى يشارك بجهده فى المساندة «ويجب على جميع أرباب الوظائف الميرية على اختلاف طوائفهم ورتبهم ومصالح كل منهم أن يعظوا الناس ويحثوهم علي ضرورة انتشار المعارف بينهم ومساعدة تلك المدارس بالرغبة والميل الكلى لها ، ولا

يمكن الوصول إلى تمام نوال هذا المشروع إلا بواسطة اجتماع جميع القوى المتعددة مهما كانت ضعيفة بانفرادها» (٢٥) .

إن هذا النص مهم للغاية ، وافتقاد هذه المساندة والمشاركة المتعددة من الرأى العام فى أى خطة للنهوض التعليمى والتطوير التربوى كفيل بأن يسهم - ضمن عوامل أخرى لا شك فيها هى أيضا - فى العصف بالآمال المبتغاة .

وسوف نحاول فيما يلى - بقدر المستطاع - بيان خطة التقرير فى تطوير التعليم فى مختلف مراحله وجوانبه :

أولا : التعليم الابتدائى :

يزود التقرير القارئ - لأول مرة فى تاريخ التعليم - باحصاءات سكانية ليربط بينها وبين من فى سن التعليم ، والأعداد الموجودة بالمدارس فعلا وما يتصل بكل هذا من نسب ومتوسطات تكفى إلى حد كبير لإعطاء صورة واقعية كمية .

وعلى سبيل المثال ، ففى قاعدة البناء التعليمى تقوم مكاتب القرى والنواحى ، وقد بلغ عددها طبقا لآخر احصاء وهو الذى أجرى عام ١٨٧٨ ، ٥,٣٧٠ مكتبا ، ولما كان عدد السكان قد قدر بـ ٥,٥١٠,٢٨٣ نسمة ، فيكون لكل ١,٠٢٨ نسمة مكتب واحد . وبلغ عدد التلاميذ ١٣٧,٥٥٣ تلميذا ، فيكون متوسط عدد تلاميذ كل مكتب ٢٥ تلميذا أو تلميذ واحد بين كل ٤٠ نسمة . وإذا قدرنا عدد الأطفال الذكور الذين

وصلوا إلى سن التعليم بـ ٣٣٤,٠٠٠ طفل رأينا أن ٤١٪ منهم يتلقون التعليم الأولى و ٥٩ ٪ محرومون (٢٦) .

والحق أن هذه النسب إذا كانت قليلة بمعيار العصر الحاضر ، فإننا إذا قسناها بما كان شائعا وقائما فى ذلك الوقت لوجدنا أنها – إلى حد ما – طيبة .

وليست المشكلة فى العدد وحده ولكنها تكمن فى أن التعليم القائم «محدود جدا» ، اذ كان يقتصر على حفظ القرآن والقراءة والكتابة ، هذا فضلا عن أن «طريقة التعليم تحتاج إلى اصلاح كبير» .

أما السبيل الذى اقترحه التقرير لتطوير هذا التعليم ، فيتمثل فيما يأتى :

١ – إنشاء مدرسة لإعداد المعلمين حتى لا يستمر الوضع القائم الذى يقوم على فكرة مؤداها أن كل من يعلم علما ، يقدر أن ينقله تعليما للآخرين ، وهى فكرة خاطئة فلابد من تعلم المعلم بعضا من علوم التربية والنفس ، ولا بأس من أن تضم المدرسة المقترحة ، مدرسة دار العلوم التى كان على مبارك قد أنشأها عام ١٨٧٢ لإعداد معلمى العلوم التى تدرس بالعربية .

٢ – تقسيم المدارس الابتدائية بالأقاليم إلى ثلاث درجات نظرا لتفاوت حاجات الأهالى أنفسهم فإن حاجات الأهالى فى المحافظات وعواصم المديريات غير حاجات الأهالى فى المدن الزراعية الصغيرة ، وهذه بدورها تختلف عن حاجات الناس فى القرى والكفور .

ومن أدعى النقاط مدعاة للإعجاب هو ذلك الوعي الذى توافر بضرورة ارتباط التعليم بالاحتياجات البيئية بحيث لا يكون نمطا موحدا فى كل الأماكن «وفى الجهات التى يشتغل أكثر أهلها بالزراعة تلقى على التلاميذ دروس فى المساحة والزراعة والتاريخ الطبيعى المطبق على الزراعة ، وفى الجهات التى يشتغل أكثر أهلها بالتجارة يتعلم التلاميذ الحساب التجارى والخط وامساك الدفاتر ، ويتلقون معلومات فى التجارة والصناعة» (٢٧) .

ومن هنا ، تنشأ مدرسة ابتدائية أولية (من الدرجة الثالثة) لكل قرية أو لمجموعة من الكفور يتراوح عدد سكانها بين ألفين وخمسة آلاف ، ومدرسة ابتدائية من الدرجة الثانية لكل عاصمة مركز أو مدينة يتراوح عدد سكانها بين خمسة وعشرة آلاف ، وفى القاهرة والاسكندرية وفى حواضر المحافظات والمديريات الكبيرة تنشأ مدرسة ابتدائية راقية (من الدرجة الأولى) على الأقل لكل عشرة آلاف نسمة .

ويتم التأكيد هنا أيضا على «إن الحاجة ماسة الى أن يساهم الأهالى مساهمة فعالة فى إنشاء وصيانة مدارس التعليم الابتدائى التى ستنشأ فى بلادهم» .

ثانيا : تعليم البنات :

افتتحت أول مدرسة بمصر لتعليم البنات بالسيوفية عام ١٨٧٣ ، هذا وفى الوقت الذى بلغ فيه عدد التلميذات فى التعليم الأجنبى سنة

١٨٧٨ – ٤,٦٢٥ بنتا ، بلغ عددهن فى المدرسة السيوفية ٢٤٨ تلميذة!! والأشد غرابة أن تبدأ المدرسة سنة الانشاء بـ ٢٢٦ تلميذة يتزايدن فى العام التالى إلى ٣٠٥ ، ثم يبدأ التناقص إلى أن يصل عددهن إلى ٢٠٦ سنة ١٨٨٠ ، مما جعل (دور بك) يقول فى تقريره «إذا توافر لهذه المدرسة ادارة على شىء من الذكاء ، ولكنها رفيعة شمحاء ، واستبعدت بعض الدروس غير اللازمة ، بل غير الملائمة أحيانا لعادات واحتياجات البلاد لأمكن السير بهذه المدرسة دون مشقة ولاستطاعت أن تثير فى فتياتها الميول الطبيعية اللازمة ولأمكنها أن تستعيد ثقة الأهالى، حتى إذا افتتحت مدارس أخرى امتلأت بسرعة وسهولة» (٢٨) .

وكانت قد أنشئت مدرسة أخرى بالقربية عام ١٨٧٥ ، ضمت بعد ذلك إلى السيوفية .

واذا كانت اللجنة الخاصة بالتطوير قد لاحظت هى الأخرى أن هذه المدرسة لا تقوم بالخدمات التى كانت تنتظر منها ، ولا يهتم بها أهل القاهرة إلا قليلا ، إلا أنها أكدت أن هذا الفشل «أزمة عارضة» وأن هناك اجماعا «على ضرورة الاهتمام بالنهوض بهذا المعهد» مما يتطلب بعض التضحيات المالية من الحكومة حتى توفر للمدرسة العدد الكافى من المعلمات ذوات الكفاية للقيام بهذا العمل الذى هو أساس المدنية والتقدم .

واقترح أن تنشأ مدرسة أخرى فى غير القاهرة ويقتصر فى المدرستين - مؤقتا - على التعليم الابتدائى وعلى الأشغال البسيطة ذات المنفعة اليومية لإعداد ربة بيت صالحة ، وبعد ذلك يمكن الإكثار من مدارس البنات ورفع الدراسة فى عدد منها .

ثالثا : التعليم الثانوى :

لم تكن هناك إلا مدرسة واحدة بالقاهرة وعدد من الفصول الملحقة ببعض المدارس الابتدائية . ونظرا للظروف الاقتصادية الطاحنة والاضطراب السياسى ، تناقص عدد الطلاب فى الفترة من ١٨٧٣ - ١٨٧٨ من ٢٣٣ طالبا إلى ١٨٥ فى مدرسة القاهرة . وقد لاحظت اللجنة «أن نتائج تدريس التاريخ والجغرافيا فى الوقت الحاضر تكاد تكون معدومة ، ومعلومات التلاميذ فى الطبيعة والكيمياء ناقصة» مما يوجب أن «تزداد هيئة التدريس بأسرع ما يمكن» .

كذلك رأت اللجنة «حاجة المدرسة إلى إصلاح أثاثها وأدواتها أو تجديدها إذ أنها فى حاجة يرثى لها» ، وهذه الملاحظة تنطبق على المدارس الأخرى جميعا دون استثناء .

وحينما انتقلت اللجنة إلى برامج الدراسة اعترفت بضرورة مراجعتها حيث أن هذه البرامج «تشتمل على مسائل يصعب على تلاميذ صغار السن تفهمها أو على مسائل لا فائدة منها فى مصر» .

رابعا : التعليم الفنى :

كانت هناك سنة ١٨٧٨ مدرسة باسم (مدرسة الصناع) ، كان

الغرض منها أن تعلم خريجى المدارس الابتدائية «من ذوى السلوك الطيب والجد فى العمل والذكاء المتوسط الذى لا يؤهلهم لدراسة أعلى» .

أما مدرسة الزراعة التى كانت قائمة فقد نالت اهتماما أكثر من اللجنة استنادا إلى ما وعته من الطبيعة الزراعية لمصر وحاجتها إلى عدد ممن يكونون على دراية بعلوم الزراعة وفنونها مما يوجب تدريبهم فى الحقول المجاورة على إجراء التجارب الزراعية ، فضلا عن المساعدة فى أعمال الزراعة فى الحقل الذى يجب أن تنشأ به المدرسة ، «ولا يعد تعليمهم منتهيا ولا تسلم لهم شهادة مدرسية إلا إذا برهنوا فى امتحانات عملية على أنهم يستطيعون العناية بالحيوانات التى بالمزرعة وممارسة جميع الأعمال الزراعية بأنفسهم إذا دعا الامر» (٢٩) .

خامسا : التعليم العالى :

وكان يسمى (الخصوصى) : حيث كانت هناك مدارس للطب والهندسة والصيدلة والحقوق والالسن والمساحة والعمليات ودار العلوم ، وقد شخص تقرير اللجنة وضع كل مدرسة مقترحا ما يراه لتطوير هذا الوضع ، وبدون الدخول فى تفصيلات ، نقف أمام عدد من الملاحظات:

١ – لم يكن التعليم ببعض هذه المدارس (عاليا) ، أى يلى المرحلة الثانوية ، ومن هنا كانت حكمة تسميته (خصوصى) لانه ذو طبيعة خاصة ، مثل مدرسة (الولادة) ، على سبيل المثال ، تلك المدرسة التى ثبت «أن سلوك بعض فتيات المدرسة يحتاج إلى تقويم ، والأمر يتعلق

خاصة بالتلميذات اللاتى - ومن لا عائل لهن ولا موارد شخصية - يعتقدن أنهن لهذا فى مأمن من العقاب الشديد» ، ومن هنا فقد دعت اللجنة إلى اتخاذ اجراءات فعالة ، ومنها - اذا دعت الحاجة - فصل أولئك التلميذات حتى يصان من فى هذه المدرسة ، «فلا ينبغى أن لا تأخذنا فى التلميذات - أسوة بالشبان - هوادة فى محاربة الكسل وسوء السلوك ، فأموال الدولة لا يجب أن يفيد منها إلا المستحقون الجديرون بها» .

٢ - عابت اللجنة كثيرا على التعليم الذى كان قائما فى الهندسة ، وكان الاقتراح المقدم هو ضرورة تخلصها من المواد (الطفيلية) - حسب تعبير اللجنة - مثل العروض والبيان (!!) والكيمياء العضوية .. إلخ ، ومن ناحية أخرى فان الأساتذة الذين كان يعهد إليهم بدروس تطبيقية «ليسوا - كما هو الحال فى أوربا - من المهندسين الذين اشرفوا على أعمال من هذا النوع الذى يلقون فيه دروسا نظرية» ، ومن هذا لن تستطيع مدرسة الهندسة أن تخرج من الوهدة التى تتردى فيها إلا إذا قام (التعليم) على الدروس التطبيقية بها رجال من أهل المهنة .. .

٣ - واتساقا مع الاتجاه إلى صبغ التعليم بالصبغة العملية التطبيقية ، حرص التقرير بالنسبة لدراسة الحقوق التى نعتبرها فى الوقت الحالى (نظرية) ، أن يطلب من أساتذتها «أنه كلما شرح الأستاذ للطلاب نظرية قانونية عرض عليهم الأوراق الرسمية والعقود المتعلقة بها،

ويسهل تنفيذ هذا الاجراء إذا زودت المدرسة بالأساتذة الأكفاء وبالاضافة هذا طالب التقرير «أن يصحب الأساتذة طلاب الفرق العليا من وقت : لآخر دور المحاكم لشهود العمل فيها ، ويكلف الطلاب أحيانا بالقيام ببعض الأعمال فى المحاكم وأقلام الدعاوى» (٣٠).

٤ – وبالنسبة لمدرسة الألسن ، فنظرا لضعف وعي المترجمين متخرجى المدرسة بالمعانى الصحيحة للمصطلحات الفنية ، نصح التقرير بتخير مترجم قدير يجمع من مختلف المصالح والمدارس الخصوصية المصطلحات الشائعة ليتعلم طلاب المدرسة ترجمتها ويتدربون على ذلك .

سادسا : قضايا عامة :

وهى استكمال للصورة الكلية للتطوير ، تناولت قضايا مثل :

١ – تكوين مجلس المعارف الأعلى الذى يكون بمثابة هيئة استشارية تعاون وزير المعارف ، وذلك بـ «دراسة كل الاجراءات التي من شأنها ضمان حسن العمل بالمدارس وتقدم التعليم ، ويضع برامج الدراسة ويعد اللوائح ويعدلها ، ويقدم مشورته في كل المسائل التى يعرضها عليه سعادة ناظر المعارف ..

٢ – طالبت اللجنة بتشكيل هيئة لمدارسة الوضع السيئ لتعليم اللغة العربية ووضع القواعد والبرامج التى تكفل الارتفاع به باعتبارها (اللغة القومية) . ونظرا للمفارقة بين «اللغة العلمية للعصور الماضية – وهى

وحدها اللغة التي تدرس – ولغة عصرنا» ، فضلا عن «الطرق الفاسدة التي تقتصر في تعليم اللغة العربية على تدريس نحو اللغة الأدبية وتمارين الإعراب وفن قرض الشعر للمهندسين والمساحين مثلا !! (٣١).

٣ – شددت اللجنة على ضرورة تدريس الألعاب الرياضية نظرا لما لاحظته من حالة السكون المؤسفة لطلاب المدارس وبطء حركتهم واعتلال صحة كثيرين منهم «وإذا كان من غير المستطاع إلزام التلاميذ على اللعب فلا أقل من تنمية أجسامهم بالتمرينات الرياضية والمشي بخطوات توقيعية .. إلخ ، على نحو ما يجري في مصر نفسها بنجاح كبير في بعض المدارس الحرة» .

٤ – إذا كانت العلوم – كما لاحظت اللجنة تتقدم تقدما سريعا مما يوجب العمل على ملاحقتها بالاطلاع المستمر ، إلا أنه «لا يمكن أن نرجو من المدرسين – والمعيدين خاصة – الذين – تمنحهم النظارة مرتبات متواضعة جدا أن يخصصوا منها المبالغ الكافية لشراء المراجع التي يفيدهم الاطلاع عليها» ، لهذا فقد حبذت اللجنة اقتراح بعض النظار «أن تنشأ بكل مدرسة مكتبة مدرسية صغيرة» .

هذه هي أهم الملامح العامة للتقرير الضخم الخطير الذي رسم خطة كاملة شاملة بغية تطوير التعليم في مصر عام ١٨٨٠ ، فماذا كانت النتيجة العملية ؟

لا نريد أن نعيد هنا ما سبق أن ذكرناه فى بداية هذا الجزء ، فمزيد التدهور وتدخل الدول الأجنبية الذى فجر ثورة عرابى وما أعقبها من معارك غير متكافئة بيننا وبين قوات الاحتلال البريطانى ، كل هذه الظروف نزلت «طيرا أبابيل» ترمى التعليم المصرى بـ «حجارة من سجيل» لتجعله «كعصف مأكول» !!

الهـوامـش

١ – حسين فوزى النجار : رفاعة الطهطاوى ، القاهرة ، الدار المصرية للتاليف والترجمة سلسلة أعلام العرب العدد (٥٣) د . ت ، صـ ٤٨

٢ – حسين فوزى النجار : على مبارك ، القاهرة ، دار الكاتب العربى ، سلسلة أعلام العرب (٧١) ، نوفمبر ١٩٦٧ ، صـ ٨٦ .

٣ – شفيق غربال : خبير سويسرى فى خدمة التعليم المصرى فى عهد اسماعيل ، مجلة التربية الحديثة ، الجامعة الامريكية بالقاهرة ، أبريل ١٩٣٧ ، صـ ٣٧٧ – ٣٨٢ .

٤ – جرجى زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية ، القاهرة ، دار الهلال ، دت ، ج ٤ صـ ٧٧ .

٥ – عبد الرحمن الرافعى : عصر اسماعيل ، القاهرة ، النهضة المصرية ، ١٩٤٨ ، ج١ ، ٢٤٢ .

٦ – دافيد لاندز : بنوك وباشوات ، ترجمة عبد العظيم أنيس ، القاهرة، دار المعارف ١٩٦٦ ، صـ ٥٧ .

٧ – سعيد اسماعيل على : المجتمع المصرى فى عهد الاحتلال البريطانى ، القاهرة ، الانجلو المصرية ، ١٩٧٢ ، صـ ٥ ،

نقلا عن دافيد لاندز (المرجع السابق) :

٨ – أحمد عبد الرحيم مصطفى : انهيار نظام الاحتكار ، مجلة الهلال ، القاهرة ، ج١ ، س ٧٠ صـ ١٦١ .

٩ – أحمد عزت عبد الكريم : تاريخ التعليم في مصر ، القاهرة ، وزارة المعارف العمومية ١٩٤٥ ، الجزء الثالث ، الملحقات ، صـ ٣ .

١٠ – المرجع السابق ، صـ ٤ .

١١ – المرجع السابق ، صـ ٥ .

١٢ – المرجع السابق ، صـ ٦ .

١٣ – المرجع السابق ، صـ ١٠ .

١٤ – المرجع السابق ، نفس الصفحة .

١٥ – أحمد عزت عبد الكريم : تاريخ التعليم في مصر ، ج٢ ، صـ ٣٩ .

١٦ – ملحقات ، تاريخ التعليم فى مصر ، صـ ٢٦ .

١٧ – المرجع السابق ، صـ ٢٧ .

١٨ – المرجع السابق ، صـ ٢٨ .

١٩ – المرجع السابق ، صـ ٣١ .

٢٠ – المرجع السابق ، صـ ٣٥ .

٢١ – المرجع السابق ، صـ ٤٤ .

٢٢ - المرجع السابق ، صـ ٤٧ .

٢٣ - المرجع السابق ، صـ ٥٨ .

٢٤ - نص التقرير منشور بالمرجع السابق ، صـ ١٨٣ وما بعدها .

٢٥ - المرجع السابق ، صـ ١٨٨ .

٢٦ - المرجع السابق ، صـ ١٩٤ .

٢٧ - المرجع السابق ، صـ ٢٠٠ .

٢٨ - المرجع السابق ، صـ ٢١٣ .

٢٩ - المرجع السابق ، صـ ٢٢٦ .

٣٠ - المرجع السابق ، صـ ٢٤٤ .

٣١ - المرجع السابق ، صـ ٢٥٩ .



الثورة الوطنية وتطوير التعليم

مقدمة

نستطيع أن نلمح فى الفترة ما بين الحرب العالمية الأولى وقيام ثورة يوليو ١٩٥٢ علاقة عجيبة بين (الوعى الوطنى) و (الوعى التربوى) ، الوعى الأول يتمثل في قيام ثورة شعبية بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى سنة ١٩١٩ ، الوعى الثانى يتمثل دائما فيما يحدث من تطوير للتعليم ، فاذا كانت الثورة الوطنية الشعبية قد تفجرت عام ١٩١٩ ، فان حركة ضخمة ، أو بمعنى أصح (مشروعا) كبيرا للنهوض بالتعليم الشعبى (الأولى) قد سبق هذه الثورة بما يقرب من العامين ، وفى ظل مناخ سياسى أبعد ما يكون عن (التحرك) الوطنى على المستوى السياسى .

وأن يسبق التطوير التربوى ، المد الثورى ، فذلك يتفق وطبائع الأمور

إذ إنه يمهد له الطريق ويفتح الأذهان ، لكننا لانريد أن نغالى فى أن هذا هو ما حدث بالنسبة لمشروع تطوير التعليم سنة ١٩١٧ ، فالفارق الزمنى بين الحدثين لايبرر أبدا أن تكون العلاقة بها صورة من صور السببية ، فضلا عن أن المشروع لم يكن قد عرف بالفعل الطريق إلى التنفيذ ، وحتى لو نفذ ، فان آثاره ونتائجه يستحيل أن تؤتى أكلها إلا بعد سنوات ، لكننا من ناحية أخرى لانستطيع أن نغفل - بوجه عام - دور التقدم التعليمى المتراكم عبر السنوات السابقة ، بالرغم من الإيقاع البطىء للغاية الذى كان عليه بحكم وجود الاحتلال البريطانى وقيام الحرب العالمية الأولى .

ومن ناحية ثانية ، فقد لحقت ثورة ١٩١٩ حركة نهوض تعليمى شعبى ، مما يعد أمرا طبيعيا كذلك من حيث أن التعليم بالضرورة ، إن لم يسبق الأحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية ويمهد لها ، فعلى الأقل-لابد له من أن يلاحقها ويواكبها . لكنه مع الأسف الشديد ، كما سوف نرى ، لم يكن على مستوى الأحداث ، ، على الأقل فى الفترة التى امتدت من صدور دستور ١٩٢٣ وحتى معاهدة ١٩٣٦ ، ويبدو - دون أن يكون ذلك تبريرا - أن التعليم بحكم انه ، فى معظم أجزائه ، جزء من نظام الدولة ، فقد عجز عن أن يواكب الإيقاع السريع لحركة الثورة بحكم (شعبيتها) .

على أيه حال فلنر بعضا من الصورة العامة للمجتمع المصرى ، حتى نستطيع أن (نفهم) ماذا حدث على أرض التعليم .

الثورة الوطنية / مقدمات ونتائج :

عندما نشبت الحرب العالمية الأولى وانحازت دولة الخلافة العثمانية التى كانت سيطرتها السياسية من الناحية الإسمية الرسمية مازالت قائمة ، انتهزت بريطانيا الفرصة كى تستكمل صورة السيطرة والهيمنة على مصر ، فأعلنت بسط حمايتها على البلاد ، وأنهت حُكم الخديو عباس الثانى الذى كان فى زيارة خارج البلاد وقت نشوب الحرب ، وعينت بدلا منه الأمير حسين كامل وسمته (سلطانا) ، والذى حل محله سنة ١٩١٧ ، أحمد فؤاد .

وقد تلاشى بين ألسنة نيران الحرب الأولى كل ما دبره الإنجليز فى الثلاثين سنة السابقة من أساليب لاجتذاب القاعدة الشعبية – من الفلاحين – إلى صفوفهم ، وذلك أن بريطانيا ، وهى تخوض غمار نضال مميت من أجل حياتها لم تكن على استعداد لأن تحسب حسابا لما سوف يترتب على إجراءاتها لإحراز النصر فى المستقبل من آثار ، ومن ثم فلم يكن لمصر مهرب من ان تتلقى الضغط المتزايد الناجم عن تزايد حاجات بريطانيا لمواصلة الحرب وما يقتضيه من اتخاذها لمصر قاعدة لجيوشها الامبراطورية (١) .

وكان من الواضح أنه بات أمام الرأسمالية المصرية سبب تقاتل من أجله عند انتهاء الحرب ، وهو توفير الظروف التى تكفل لها بناء صناعة أهلية كاملة وتوفر للاقتصاد المصرى فرصة التطور السليم ، وذلك عن طريق التخلص من الاحتلال الانجليزى ، صاحب سياسة التخصص الزراعى ، والذى وقف فى طريق تصنيع مصر ، والعمل على أن تتولى الحكم فى مصر أيد مصرية صميمة تقوم بفرض حماية دائمة للمنتجات المصرية فى مرحلتها الأولى ، وتحول دون انهيار الصناعات السابقة التي ظهرت فى ظل ظروف الحرب الاستثنائية ، وتعمل فى الوقت نفسه، فيما يختص بمصلحة التجار ، على تعضيد التجارة المصرية وتكوين طبقة من التجار المصريين يستطيعون أن يحملوا على عاتقهم أعباء المعاملات التجارية الخطيرة بروح إقدام دون تهور أو مضاربة، وبأساليب عصرية تتمشى مع القوى التجارية الفعالة فى البلاد الأخرى (٢) .

كذلك كان من الواضح أن الاحتلال البريطاني كان يعمل عامدا على إبقاء المصريين فى حالة من القصور والعجز والاعتماد على الانجليز فى القيام بشئون الوظائف المهمة ، ذلك ان سياسة التعليم التى كان الانجليز يسيرونها ، لم يكن من شأنها فى الواقع أن تفضى إلى تخريج كفاءات مهمة تسد حاجة البلاد . ولقد كان الغرض من ذلك أن

يجد الانجليز على الدوام الذريعة لشغل الوظائف العليا بالعناصر الانجليزية ومن ثم يسيطرون تماما على شئون البلاد (٣) .

وفى ظل الحماية البريطانية والأحكام العرفية ، كان الطلبة هم الصوت الوحيد الذى اضطلع بالعمل الوطنى عن طريق الاضرابات والاغتيالات . وتحولت المدارس إلى ميادين للمناقشات السياسية يتحدث فيها كبار الطلبة أمام صغارهم عن خيانة حكامهم لمصر وأصبحت المقاهى والنوادى ، حيث يجتمع الطلاب تتردد فيها الكلمات الطائشة التى تمارس تأثيرا كبيرا على السامعين الأقل حظا من الثقافة والتعليم (٤) .

وفى ثورة ١٩١٩ تصدرت الطبقة المثقفة للنضال وقادته منذ البداية وانبث أفرادها بين العمال فى المدن ، والفلاحين فى القرى يوقظون الوعى والشعور وينظمون الصفوف ، وكان الطلبة أول من فجر الثورة باضرابهم منذ صبيحة يوم الأحد ٩ مارس ، واشترك المحامون فى الحركة منذ اليوم الأول ، وتألفت اللجان الوطنية التى استولت على السلطة فى المدن الثائرة بقيادة المثقفين ، كما تكونت الجمعيات السرية من المحامين والطلبة وغيرهم ، وقام الموظفون بأعظم إضراب فى تاريخ مصر الحديث ، وبلغ تأثير الطلبة فى الحياة السياسية حدا جعلهم يستطيعون بمحض القيام باضرابات ومظاهرات ، تعريض الحكومات للخطر وإسقاطها فى بعض الأحوال (٥) .

ومنذ مصطفى كامل ومحمد فريد ، وضحت نظرة الشعب المصرى بشكل عام إلى أن عماد الاستعمار فى مصر هو الاحتلال العسكرى مهما كانت الحجج والصكوك التى يبرر بها وجوده ، وأن محور الحل هو جلاء جنوده عن البلاد (٦) . وبعد اشتعال ثورة ١٩١٩ ، بقى مطلب الجلاء يؤكده ذات الرفض وذات النظرة للغضب الأجنبى ، كما بقى بعد تصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢ يؤكد وعى الحركة الوطنية بمناورات الانجليز ، وفهمها أن حرية البلاد لاتتعلق فى الأساس باستقلال يعترف به أو لا يعترف ، ولكنها تتعلق برفع الغصب الأجنبى عنها وإقصاء أغلال القمع الأجنبى التى تطوق عنقها .

كان الاستغلال الاقتصادى واقعا ملموسا كما كان للمنشآت الأجنبية وجود مادى محسوس ، ولكن وضع مصر الجغرافى وظروفها التاريخية قد ميزا بين الجانب السياسى للاحتلال وبين الجانب الاقتصادى ، فالاحتلال البريطانى لمصر ليس مصدره فقط الرغبة فى استغلال أرضها وقوة عملها ، ولكن أساسه أيضا السيطرة على شريان حيوى من شرايين المواصلات العالمية الذى يربط بين الغرب والشرق (٧) .

وفى الوقت الذى كان فيه كثيرون يتطلعون إلى الحضارة الأوربية باعتبارها النموذج الذى يجب أن يحتذى من أجل النهوض ، كانت هذه الحضارة نفسها منذ العشرينات تعانى من بعض الأزمات وخاصة تلك

الأزمة الاقتصادية الخانقة عام ١٩٢٩ التى هددت النظام والفلسفة الرأسمالية التى تقوم عليها هذه الحضارة ، ونتيجة لذلك ، انقسمت الحضارة الأوربية إلى تيارات متناقضة متصارعة ، كان لتناقضها وتصارعها أثره الواضح على المسيرة الثقافية فى المجتمع المصرى منذ الثلاثينات وحتى أوائل الخمسينات .

ولقد تميزت فترة ما بين الحربين بكثير من القلق الفكرى ، الناتج عن إحساس المثقفين بضرورة الجمع بين طرفين كانا لا يزالان يبدوان وكأنهما نقيضان لايجتمعان ، وهما الثقافة التقليدية الموروثة من جهة ، والثقافة الأوربية المنقولة من جهة أخرى ، وكان السؤال قد بدأ يطرح نفسه على رجال الفكر ، وهو : هل من سبيل إلى الجمع بين الثقافتين فى وحدة عضوية واحدة ، لاتتخلى عن الطابع المحلى المميز ، ولا تقصر فى مسايرة العالم المعاصر ؟ هنا كنت تجد ثلاث إجابات تصدر عن ثلاث فئات من المفكرين وتستتبع ثلاثة أساليب فى الكتابة : فإجابة يتمسك بها أصحاب الموروث نهجا ومضمونا ، ومن هؤلاء مصطفى صادق الرافعى ، وإجابة يريد بها أصحابها القضاء الكامل على القديم الموروث والأخذ عن الثقافة الأوربية – علما وأدبا وتربية وأسلوب كتابة وطريقة حياة – أخذا مطلقا غير مشروط بشرط ولا مقيد بقيود ، ومن هؤلاء سلامة موسى ، وإجابة ثالثة يحاول فيها أصحابها أن يجدوا موقفا وسطا يجمع بين الطرفين ، فهم إذا كتبوا جاءت عباراتهم ملتزمة

قـواعـد الأسلوب العـربـى المتين ، وهـم إذا فـكروا حـاولوا المزج بين موضوعات القديم وموضوعات الجديد ، وكان من حسن الطالع أن وقعت فى هذه الطائفة جمهرة الأعلام من رجال الفكر والأدب مثل العقاد وطه حسين وهيكل والمازنى وغيرهم ، فلهؤلاء جميعا مجموعات من مقالات كتبوها خلال الفترة التى نتحدث عنها ، ثم جمعوها فى كتب يكفى أن تطالع أى كتاب منها ، لتجد ثقافة الغرب قد جاورت ثقافة العرب الأقدمين فى تكاتف وانسجام ، إذ قد تجد فصلا عن هومر أو شكسبير أو شلى ، يعقبه فصل عن امرؤ القيس أو ابن الرومى أو المتنبى .. وهكذا (٩) .

....

ولأن هذه الفترة مثلت مدا ثوريا وطنيا هائلا ، وامتلأت بثراء فكرى لم تشده مصر من قبل ، ويؤسفنا أن نقول أن الفترة التالية لم تشهد أيضا مثله ، فقد زخرت الساحة بقادة وعمالقة لم يقف جهدهم عند حد التنور والتنوير وانما كان كثير منهم يخط على الطريق بالفعل (نهجا) يميزه دون غيره ، تلتف حوله (تلاميذ) و(أتباع) مكونين مدرسة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى ... لأن هذه الفترة هكذا ، رأينا أن نتناول مشروعات التطوير فى فصلين ، أولهما ، وهو الحالى ، نقتصر فيه على تلك المشروعات التى تناولت (مرحلة تعليمية) واحدة ، والثانى ، نعرض فيه لمشروعات التطوير التى حاولت أن تتناول التعليم كله كمنظومة

متكاملة ، مثلما رأينا لأول مرة فى تقرير قوميسيون المعارف عام ١٨٨٠.

مشروع ١٩١٧ لتعميم التعليم الشعبى بين طبقات الأمة :

كان (عدلى يكن) القطب السياسى المصرى المعروف وخاصة عقب ثورة ١٩١٩ واحتدام الخلاف بينه وبين سعد زغلول ، هو وزير المعارف ، عندما أصدر قرارا بتشكيل لجنة من اثنى عشر عضوا بينهم أربعة من الأجانب ذوى المناصب العالية فى مصر ، بتاريخ ٣٠ من مايو عام ١٩١٧ ، وسوف نعرض لملامح المشروع الرئيسية التى انتهت إليه اللجنة فى التقرير الذى أعدته ونشر عام ١٩١٩ ، وتتصدره الآية القرآنية الكريمة من سورة الزمر : «قل هل يستوى الذين يعلمون والذين لا يعلمون إنما يتذكر أولو الألباب» .

أولا - عظم شأن المشروع وشدة الحاجة إليه :

يحشد التقرير كما كبير من آراء عدد من المفكرين والمسئولين الأجانب التى تدور كلها حول المقولة القائلة بأن «طبيب الأمة الحقيقى هو ذلك الذى يصف لها أنجع وسيلة لتربية أبنائها» (١٠) .

ويخرج التقرير من استقراء هذه الآراء إلى أن «الحاجة أصبحت شديدة إلى أن يتعلم السواد الأعظم من الأمة تعليما أوليا يلائم حالهم لحاجتهم إليه فى أمورهم الاجتماعية والاقتصادية ولما له من الأثر

الجليل فى شئونهم العقلية » . وأنه «قد حان الوقت الذى ينبغى أن ننهض فيه بذلك التعليم الذى أصبح من المسائل التى يجب على الحكومة أن تعنى بها وأن يبدأ فى نشره على طريقة التدرج وبموجب نظام يوضع لذلك» .

ومن المهم ملاحظة أن هذه الحركة للنهوض بالتعليم الشعبى ، جاءت لاحقة فورا لحركتين أخريين على درجة عالية من الأهمية ، أولاهما تلك التى تمثل تحرك الرأسمالية المصرية التجارية الصناعية الوليدة ، عبر عنها تقرير لجنة التجارة والصناعة سنة ١٩١٦ برئاسة إسماعيل صدقى والثانية يمثلها تقرير آخر فى الجانب الصحى لايحظى عادة بالقاء الضوء عليه مثلما يحظى تقرير لجنة التجارة والصناعة ، والتقرير الصحى كان عن طريق لجنة برئاسة «الليفتينانت كولنيل بلفور» .

ولم تكن المسألة مسألة تزامن بين الحركات الثلاث ، وانما الدلالة على توافر الوعى بأن (النهوض القومى) يجب ألا يقتصر على جانب واحد من جوانب المجتمع ، وانما يكون كليا ، ومن هنا استشهد تقريرنا برأى للجنتى التجارة والصناعة ، والصحة بأن الاصلاح والتطوير فى تلك المجالات يتوقف على ما لابد من حدوثه من تطوير فى المجال التعليمى ، تقول لجنة التجارة والصناعة .

«فإذا سئل سائل ما حال القطر من حيث التعليم العام والتربية الخلقية ، كان الجواب أن أقل بحث فى هذا الموضوع يكفى للحكم بأن

ما يتبع الآن من الخطط فى التربية والتعليم فى مصر يقصر عن الوصول بالبلاد إلى الغرض السامى المقصود منهما وعن النهوض بها من الوجهة الخلقية ، إذ مما لا نزاع فيه مطلقا أن التعليم لم يعم حتى الآن جميع طبقات الأمة وأن التربية المنزلية لاتقتصر مساوئها على نقصها وتنكبها الغرض المنشود بل إنها مبنية علي أساس فاسد غير وطيد الأركان ، فهى بدلا من تعويد النشء النظام وحسن التدبير تولد فى نفوسهم الاسراف وسوء الإدارة فى الأعمال . وهى تبث فيهم روح الكسل والاهمال وتصرفهم عن الجد والنشاط ، وهى تغرس فيهم التردد فى الأمور وقلة العناية بها وعدم النظافة وما أشبه ذلك من النقائص التى تقف حجر عثرة فى سبيل تقدم البلاد من الوجهة المعنوية . وبذا تعوق تقدمها من الوجهة الحسية أيضا» (١١) .

وهكذا يتضح وعى رجال الصناعة والتجارة من الرأسماليين المصريين بأن النهوض فى هذين المجالين ليس بمجرد توفير المورد الطبيعى أو المورد المالى ، فهناك مالا يقل عنهما أهمية وهى (المورد الانسانى) نفسه والذى لابد أن يتكفل به جهاز التعليم وإلا فلا أمل فى أى مشروعات اقتصادية مهما خطط لها من النواحى المادية فقط .

ومما له دلالته فيما أشار إليه تقرير لجنة التعليم الأولى ، من حيث خطورة تفشى الأمية في مصر من الناحية السياسية والإدارية ، أن عدد العمد ، فى ذلك الوقت من الأميين بلغ ٩٩٥ أى بنسبة ٢٥٪ تقريبا من

مجموعهم ، وعدد الأميين من مشايخ البلاد ٢٤٩٥٠ أى بنسبة ٨٠٪ تقريبا من مجموعهم ، وهؤلاء العمد والمشايخ كانوا يشكلون الطبقة الحاكمة فى الريف المصرى الذى كان يمثل ما يقرب من ٨٠٪ من البلاد فكيف يمكن تصور حكم مجتمع تشيع بين حكامه الأمية ويسود الجهل إلى هذا الحد ؟ .

وإذا كانت اللجنة قد تبينت بوضوح كامل جملة الأخطار الإدارية والصحية والاجتماعية التى تشكل عوائق أساسية فى سبيل المشروعات العامة ، فانها أظهرت أن العمل التعليمى بطبيعته عمل (مستقبلى) وبالتالى فإن غيابه يشكل تهديدا مفزعا لمستقبل الأمة « فإن كل خطوة تخطوها الأمة فى سبيل الفلاح والرقى لها أثر سىء فى طبقات الشعب غير المتعلمة لأنها تزيد فى العقبات التى يلاقونها من جراء أميتهم . حقا إن الأمية لم تكن من العقبات التى يؤبه بها أيام كانت الزراعة والصناعة والتجارة فى نشأتها الأولى ، ولكننا اليوم غير آبائنا بالأمس» ، أما مظهر التغير فهو أن الرقى الحديث قد أخذ يزيد كل يوم فى ارتباط الزارع والتاجر والصانع بالأنظمة الغربية ، مما يتطلب منهم المزيد من حسن التعامل ومهارة التفاعل ، ولكن أميتهم تقف أمامهم حائلا عظيما وعائقا كبيرا يزداد اضراره بهم يوما فيوما «لذلك يجب نشر التعليم الأولى الصحيح بين عامة الأمة ليستعينوا به على السير فى ميدان الرقى الحسى والنهضة القومية » .

ولاشك أن الاتجاه إلى نشر التعليم الأولى ، يعنى تركيز الجهد الوطنى نحو أطفال مصر .

ثانيا - وضع معاهد التعليم الشعبية :

دل الإحصاء الذى أجرى عام ١٩٠٧ على أن ٩٦٪ من المواطنين المصريين (٩٢٪ من الذكور و٩٩.٧٪ من الأناث) لايعرفون القراءة والكتابة ، أما فى عام ١٩١٧ ، فلم تتحسن النسبة كثيرا ، إذ بلغت ٩٤,٦٪ (١٢) !!

وكان يوجد من المكاتب (مدارس أولية) غير الأهلية تديرها مصالح وهيئات نحو ٦٦٣ مكتبا بها ٣٩,١٧٨ تلميذا و ١٦,٣٨٨ تلميذة يمكن القول أن التعليم بها كان لا بأس به ، وبالاضافة إلى هذه المكاتب وجد أيضا نحو ٧٠٠٠ كتاب أهلى أو مكتب فى مصر كلها يتعلم بها ٣٠٠,٠٠٠ تلميذ و٣٤,٠٠٠ تلميذة ، ومعظم هذه أو كلها لم تكن له سوى قيمة قليلة جدا فى التعليم ولا يقبل شيئا من وسائل التحسين إذ ليس بينها سوى عدد قليل جدا ينفق عليه من أوقاف خاصة أو جمعيات خيرية أى أن له من الإيراد ما قد يضمن بقاءه أما ما بقى فيديره أفراد للارتزاق وكسب العيش . وحال معظمها كانت سيئة جدا لأن مبانى كثير منها تشبه أكواخا حقيرة تضم أطفالا يكدس بعضهم فوق بعض على نظام فاسد وطريقة تخالف القواعد الصحية من كل وجه . ويربو عدد

المصابين منهم بأمراض رمدية على ٩٥٪ ، ذلك إلى جهل المعلمين وقلة قدرتهم بل عدم إلمام بعضهم بالقراءة والكتابة (١٣) !!

وينقص هذه المكاتب أبسط الأدوات، والتعلم فيها مقصور على حفظ القرآن بكيفية مشوهة وسط أصوات مزعجة هى بضوضاء الأسواق وصخبها أشبه منها بمذاكرة المتعلمين وطلبة العلم . بل لقد ذكر مدير عام الصحة العمومية فى ذلك الوقت نتيجة زيارته لأحد مكاتب مدينة الزقازيق «إنما هذا واحد من كثير من المدارس الأهلية التى يكدس فيها الأطفال بحال لاتسمح مصلحة الصحة بوجودها فى اصطبل أو زريبة » !!

من أجل هذا وضعت اللجنة مشروعا للنهوض بحال المدارس الأولية :

ثالثا - فماذا يمكن عمله ؟

الغرض الذى رمى إليه المشروع المقترح هو ايجاد المدارس أولا الأولية اللازمة والتى قدر عدد المحتاج إليه بـ ١٠,٠٠٠ مدرسة وإدارتها على أكمل وجه والمقصود بالمدرسة الأولية كل «معهد تلقى فيه دراسة مناسبة لأبناء المصريين بين السادسة والحادية عشرة من عمرهم ، ويكون التعليم فيها باللغة العربية فقط وفق منهج خاص تعينه وزارة المعارف العمومية أو تقره يشتمل على الأقل تعليم الديانة والقراءة والكتابة والحساب وغير ذلك من مواد تعينها الوزارة» . وهى لاتوصل

إلى ما بعدها من تعليم ثانوى فعال ، فهذا طريقه (المدرسة اللابتدائية).

وقد هدف المشروع إلى أن ينشأ فى كل مدينة وقرية فى مدة لاتتجاوز عشرين سنة مدارس أولية حسنة البناء جيدة المعلمين يبلغ مجموع تلاميذها ٨٠٪ من أبناء الأمة ومجموع تلميذاتها ٥٠٪ من بناتها ممن تتراوح أعمارهم وأعمارهن بين السادسة والحادية عشرة (١٤) .

ومن عجيب ما يقال ، ان احتجاجات كثيرة قد ارتفعت لطول المدة ولو كان معدل الانشاء المقترح استمر ، لما ظلت نسبة الأمية حتى عام ١٩٨٦ حوالى ٤٩٪ .

وقد دافعت اللجنة عن طول المدة بقولها بأنه لايخفى أن الأعمال التى سيتناولها كبيرة جدا والنفقات الأولى التى تطلبها لإنشاء المبانى اللازمة عظيمة جدا لايمكن الحصول عليها فى زمن قصير (هذا إلى النفقات الدائمة التى تستدعيها إدارة المدارس، ثم إن نظام التقدم الذى قضي به المشروع تناسب مع السرعة التى يمكن بها إيجاد العدد الكافى من التلاميذ على أساس الرغبة والاختيار ، كما أنه يتناسب مع تخريج العدد المطلوب من المتعلمين القادرين ، وفضلا عن ذلك نبهت اللجنة إلى انه لابد أن يمضى زمن ليس بالقصير حتى يمكن التوفيق على التدريج بين حاجات البلاد الزراعية والأحوال الطارئة بعد تنفيذ القانون ذكرت اللجنة هذا مع علمها أن هناك خطرا فى التباطؤ لأنه

ربما أوجد طائفة متعلمة فى الأرياف تفضل الجمهور غير المتعلم وترى أنها أرقى من أن تعمل فى الحقول فتأخذ فى الانتقال شيئا فشيئا إلى المدن ، لذلك استدعى الأمر دوام التنبه والمراقبة حتى لا يحدث ما يحدثه التعليم الابتدائى فى النشء من الاستنكاف عن الأعمال اليدوية والابتعاد عن المهن التى يحترفها أهلوهم .

وفى نفس الوقت اتضحت أهمية ترتيب أوقات الدروس وأيام العطلات العامة ترتيبا يمكن الأطفال من الاشتراك فى أعمال أهلهم من غير أن يؤدى ذلك إلى تشغيلهم بأجر سواء أكان ذلك بالحقول أم بالمنازل أم بالدكاكين والمعامل التى يشتغل بها الأهل ، لأن هذا من شأنه أن يبذر فى الأطفال ميلا كبيرا إلى أعمال أهلهم واهتماما بها ومحبة تنمو مع الأيام .

وحرص المشروع على استمرار المبدأ القائل بالمشاركة فى الإنفاق على المدارس بين المجالس المحلية وبين الحكومة ، وأقر أن يكون التعليم بالمدارس الأولية مجانيا ، ومع ذلك أجاز القانون تقرير المصروفات المدرسية فى أحوال استثنائية إذا أراد مجلس المديرية أو السلطة المعادلة له .

كذلك قضى المشروع بايجاد مدارس للبنين والبنات كل على حدة ، ولكن رؤى فى البداية عزل بضعة فصول فى مدارس البنين وتخصيصها

بالبنات ريثما تمس الحاجه في بعض الجهات إلى مدارس خاصة بالبنات ويتيسر انشاؤها .

وإذا كانت التقاليد السارية منذ سنوات كانت تقضى بأن تكون لمجالس المديريات سلطة كاملة بالنسبة للمدارس الأولية ، فان بعض الكتاب والمسئولين بدأوا ينادون بضرورة إشراف الوزارة ، فمن البديهى انه يستحيل العمل على تنفيذ خطة ترمى فى النهاية إلى تعميم التعليم من غير أن تكون هناك سلطة عليا مركزية تدير هذه الخطة وتشرف على إنفاذها إشرافا دقيقا ، كما انه لايتسنى رفع التعليم إلى الكمال المطلوب «إذا لم ينتفع القائمون عليه كل الانتفاع بما لدى السلطة العليا المركزية من المعلومات الفنية الغزيرة والخبرة الطويلة بأمور التعليم وغير ذلك من المميزات العظيمة الشأن التى لاتوجد في سواها» (١٥) .

فحقيقة اختصاص مجالس المديريات والسلطات المعادلة لها إنشاء المدارس الأولية وإدارتها، واختصاص وزارة المعارف الصحيح ينحصر فى القيام بما يلزم المدارس التى تملكها وتديرها الهيئات المحلية من الإرشاد والرقابة الفنية ، فلا يتناول امتلاك مدارس أولية أو إدارتها .

وقد قضى مشروع التطوير بجعل إيجاد المدارس إجباريا ، ولكنه لم يتعرض لاجبار الأهالى على إرسال أبنائهم إليها . وقد أثارت هذه القضية جدلا واسعا بين مناد بضرورة النص على إجبار التلاميذ وبين

المعارضين لذلك ، وقد رأت اللجنة انه ليس من الحكمة فى موضوعنا هذا أن يكون القانون إجباريا لانه قد يثير روح مقاومة التعليم وذلك لما ينشأ من تذمر الأهالى الذين اعتادوا الاستفادة من أعمال أبنائهم وهم فى سن الطفولة . والرأى الذى ساد هو أن يعمد أولو الأمر أولا إلى طريق الترغيب ، وألا نلجأ إلى طريق الإجبار إلا بعد بذل كل جهد فى هذه السبيل «فانه من الخطأ أن تصدر الحكومة قوانين لم يتهيأ لها الرأى العام مطلقا لأنها تكون قليلة القيمة عديمة الأثر وقد تثير قلوب الشعب على الحكومة ... فما توافرت وسائل التعليم وانتشرت فى أنحاء البلاد وأصبحت منهلا سهلا يسهل على جميع الناس وروده ثم شوهد انه لايتنحى عما أراده أكثر الناس ضروريا سوى أقلية صغيرة ، أصبح التعليم الإجبارى أمرا لا مراء فى وجوب إنفاذه» (١٦) .

وحرص المشروع على التأكيد على وجوب أن تكون المدارس التى يراد تعميمها وفق هذا المشروع من الطراز العملى الحديث من حيث طرق التعليم والأغراض التى تنشأ من أجلها، ولكى يكون للحكومة حق إلزام الأهالى فى المستقبل تعليم أبنائهم «يجب عليها أن تجعل المدارس التى تنشأ كفيلة بمساعدة الأحداث على تحصيل معاشهم من وجوه عملية وذلك بتعليمهم حتى بلوغ الحادية عشرة - كيفما اختلفت المهن التى يباشرونها فى كبرهم - مواد الدراسة العامة المقررة بالمدارس الأولية الجامعة للشروط المطلوبة حتى يظهر دفين قواهم العقلية ويترعرع

وينمو وحتى تتجلى فيهم ملكة الفهم والعمل مع المقدرة على الاستظهار من المذاكرة (ويستثنى من ذلك من كان يرغب منهم فى مواصلة الدراسة على النمط الأوربى بالمدارس الابتدائية والثانوية [١٧]) » .

رابعا : إعداد المدرسين :

وعلى الرغم مما يسجله تقرير اللجنة من وعى بعظم موقع المعلم فى العملية التعليمية باستشهاده برأى خبراء فى التعليم فى هذا الشأن ، فإن المشروع بكل أسف لم يجعل لهذه القضية مكانا فى هيكله مما يشير إلى ثغرة خطيرة لابد أن تصيب المشروع بمقتل ، إذ كيف يخطط لصناعة من غير أن يخطط فى نفس الوقت للصناع أنفسهم ؟ وليس ذلك فحسب ، بل ردد التقرير مقولة غاية فى الخطورة من حيث أثرها السيء على العمل التعليمى ما كان يجب أن تصدر عن مثل هذه اللجنة التى تصدت لمثل هذا العمل الذى بلغ درجة عالية من عمق التحليل ، فقد برر عدم التخطيط لإعداد المعلمين بالقول : «لأنه روعى فى وضعه انه من يلزم من المعلمين القادرين يتسنى وجوده كلما مست الحاجة إليه» ، إذ المعنى المرجح لهذا أن المسألة لاتحتاج إعدادا ويكفى أن يوجد من يعلم فى فرع من المعرفة لكى يعلمها للآخرين .

وكان كل مجلس من مجالس المديريات الأربعة عشر (ما عدا أسوان) قد أنشأ مدرسة أولية للمعلمين وأنشأ عشرة منها مدارس أولية للمعلمات ، وكانت وزارة المعارف تدير بكل من القاهرة والاسكندرية

مدرسة أولية للمعلمين وأخرى للمعلمات لمحاولة سد حاجات المحافظات وكان عدد حاملى الكفاءة فى التعليم الأولى ١٩٠٠ معلم و٣٠٠ معلمة ، بينما كان من يحتاج إليهم المشروع ٢٠,٠٠٠ معلم لـ ٦,٠٠٠ مدرسة أولية للبنين ، و١٢,٠٠٠ معلمة لـ ٤,٠٠٠ مدرسة أولية للبنات .

وإذا كانت مجالس المديريات هى التى تدير مدارس المعلمين فقد طالب المشروع بأن توكل هذه المهمة إلى الوزارة نفسها ، خاصة وأن المدارس التى كانت تديرها المجالس بحالة تقل كثيرا عن تلك التى تديرها الوزارة ، فضلا عن ان «معظم مبانى مدارس المعلمين التابعة لمجالس المديريات غير واف بالغرض مطلقا ، والحاجة تدعو إلى بناء غيره على التدريج علي طراز يفى بالغرض المقصود منها» .

خامسا : مراقبة المدارس الأهلية :

إذا كنا قد أشرنا إلى ملاحظة مسئول الصحة العامة علي سوء الحالة الصحية لكثير من المدارس الأهلية مما يوجب إخضاعها للمراقبة للتأكد من توافر شروط صلاحيتها للعملية التعليمية ، فإن المعيار التربوى هنا كان كذلك مبررا لضرورة هذه المراقبة والاشراف ، فقد كان فى وسع أى إمرىء فى ذلك الوقت أن يفتح مدرسة ويديرها لغرض تجارى محض وان قلت قدرته وقدرة معلمى مدرسته أو لصق به أو بهم من الوصمات ما من شأنه أن يجرم ولوج هذا الباب أو أخلت أمكنة

المدرسة بما يتطلبه التعليم الصحيح من توافر الشروط الصحية وغيرها ولم يكن أمام الآباء من الوســـائل ما يعرفون به حقيقة مثل هذه المدارس .

وكانت وزارة المعارف قد وضعت مشروع قانون لمراقبة المدارس الأهلية فى مارس سنة ١٩١٣ لكنه عندما عرض على جمعية المحاكم المختلطة (الخاصة بالأجانب بحكم الامتيازات الأجنبية) لإقراره كى ينفذ فى المدارس الأجنبية بمصر رفضته وعجزت الوزارة عن اصدار القانون حتى تظل المدارس الأجنبية دولة داخل الدولة .

الانفاق علي التعليم :

ولعل الميزة الأساسية للمشروع هى عنايته الفائقة بحساب تكلفة مختلف جوانب التطوير التي طالب بها ، وتلك قضية على جانب كبير من الأهمية ، فالمال هو عصب مختلف المشروعات ، الخدمى منها والانتاجى.

ومن حق المشروع أن نسجل إعجابنا وتقديرنا للوعى المبكر الواضح بمسألة لم تثر بوضوح وتركيز إلا فى أوائل الستينات ألا وهى مسألة (القيمة الاقتصادية للتعليم) فيما ظهر باسم (اقتصاديات التعليم) فقد استشهد بأقوال خبراء فى بلدان أخرى يؤكدون على «أن ما ينفق على التعليم فى كثير من الأحوال قد يثمر أضعاف مقداره لأنه يفتح للأعمال

الوطنية أبوابا جديدة غزيرة الفوائد وبه ينتفع بقوى الأفراد على الوجه الأكمل وتزداد قيمة المواد الأولية التى فى البلاد» (١٨) .

وقد أورد التقرير أمثلة متعددة من عدة بلدان بالأرقام ليبين من خلالها العوائد الاقتصادية من عملية التعليم . ومن الأمثلة المصرية الرقمية أن مصر كانت تخسر بفتك دودة اللوز بمحصول القطن مايقرب من أربعة أمثال ما يلزم من المال للانفاق على المدارس الأولية الكفيلة بتعليم جميع أبناء الأمة «ألا يكون لنا الحق إذن فى القول بأن تعليم الفلاحين قد يعود بتقليل التلف الناشىء عن الدودة إلى حد يتسنى معه استرداد ما ينفق من الأموال فى تعليم غمار الشعب من هذا المورد وحده» ؟ بل ويقرر التقرير «ثم ان إستنارة الأذهان بالتربية والتعليم سيكون من ثمراتها العناية بأرض مصر للانتفاع بما أودعها الخالق من فرط الخصب والأثمار ، فلا تلبث أن تنتج على مدى الأيام فائدة مالية لاتقل عما ينتجه المال الذى ينفق فى سبيل إصلاحها بالطرق الآلية كالرى وإنشاء المصارف وغيرهما . ولا جدال فى أن تعلم الزراع يفسح مجال التقدم والاصلاح لوزارة الزراعة التى لاتدخر وسعا ولا تألو جهدا فى سبيل البحث والتنقيب عن التجارب التى نجحت فى الممالك الأخرى والعمل على الانتفاع بها فى مصر» (١٩) .

وإذا قارنا ما كانت تنفقه الحكومة المصرية على التعليم بمثيله فى البلدان الأخرى ، فسوف نجد أنه فى مصر يقل كثيرا ، فان مجموع ما

أنفقته وزارة المعارف سنة ١٩١٩/١٨، وقدره ٥٧٨,٦٣٣ جنيها ، منه مالايقل عن ٢٣٣,٣٧٠ جنيها (أى ٤٠٪ من مجموع ما أنفق) حصل من الايرادات المختلفة المختصة بالتعليم كالمصروفات المدرسية ونحوها ، فصافى ما أنفق على التعليم من الضرائب ٣٤٥,٢٦٣ جنيها فقط يضاف إليه الاعتمادات الخاصة بالتعليم بميزانيات الوزارات الأخرى وهى تبلغ ٦٥,٤٩٠ جنيها . هذا إلى متوسط ما أنفقته وزارة الاشغال على المبانى المدرسية فى السنوات الخمس السابقة للحرب ويبلغ ٥,٠٠٠ جنيه فى السنة . فاذا أضيف هذا إلى صافى ما أنفقته وزارة المعارف وقدره ٣٤٥,٢٦٣ جنيها كان مجموع ما تنفقه الحكومة المصرية على التعليم٧٥٣ ,٤٦٥ جنيها فى السنة وهو يعادل ٢٪ تماما من مجموع الميزانية العامة للمصروفات ويبلغ ٢٣,٥٠٠,٠٠٠ جنيه ، بينما تصل هذه النسبة فى بلد حالتها المالية كانت قريبة من مصر مثل رومانيا أو بلغاريا، إلى ١٠٪ (٢٠) .

وبهذا نجد أن الحكومة المصرية كانت تنفق على التعليم أقل من ٤ قروش عن كل فرد من أفراد الأمة ، يقابل ذلك ١٠ قروش فى روسيا و١٣ قرشا فى الصرب و١٤ قرشا فى بلاد اليونان و١٥ قرشا فى أسبانيا والبرتغال و١٨ قرشا فى النمسا و١٩ قرشا فى ايطاليا و٢٦ قرشا فى بلغاريا وهنغاريا و٣٠ قرشا فى بلجيكا ورومانيا و٣٦ قرشا فى فرنسا وبروسيا وهولندا والدانمارك والسويد و٤٠ قرشا فى النرويج و٥٥ قرشا فى بريطانيا .

ولم يكن الأمر مقصورا علي قلة إنفاق الحكومة على التعليم قياسا إلى الدول الأخرى ، بل إن معظم الاعتمادات كانت تنفق على التعليم المتقدم الذى لاينتفع به سوى طائفة صغيرة مميزة من الأمة لاتدفع سوى قسم ضئيل من النفقات التى يتطلبها تعليم أبنائها ، أما سكان الأقاليم الذين تتوقف ثروة البلاد على كدهم ونصبهم «فلا يكادون ينالون قسطا من التعليم فى مقابل الضرائب التى يقع معظمها على كاهلهم»!!

بل إن التقرير إذ يحسب ما تنفقه الحكومة علي التعليم الشعبى وجد انه لم يزد عام ١٩١٩/١٨ عن نحو ٦٨,٠٠٠ جنيه ، على أن معظم هذه المبالغ تصرف فى مدينتى القاهرة والاسكندرية ، ثم إن الثمانية والستين من آلاف الجنيهات التى كانت تصرف فى تعليم ابناء الشعب ، يقابلها ٤٩,٠٠٠ جنيه تحصل من إيراد الأراضى والعقار الموقوف على المكاتب الأهلية ، أى أن ما تنفقه الحكومة فى الحقيقة من ايراداتها الخاصة فى كل سنة على تعليم الشعب نحو ١٩,٠٠٠ جنيه (٢١) !!

ولا يستطيع الانسان فى نهاية استقراء الخطوط العريضة للمشروع إلا أن يستصوب ما جاء فيه ويقدر ما نص عليه من أهداف ، فهو تعليم الشعب ، ويهدف إلى محاربة الأمية ، لكن نظرة متفحصة فى ظروف ظهور هذا المشروع ، تبرز علامات استفهام حقيقية ، إذ كيف نتصور فى أتون الحرب العالمية ومصر قد خضعت للحماية البريطانية

وخصصت معظم مواردها للانفاق على الحرب ، أن نرى سعيا حقيقيا للنهوض بتعليم أبناء الشعب ؟.

اننا إذا تذكرنا أن الحكومة قد بدأت تفكر فى انشاء جامعة حكومية غير الجامعة الأهلية التى كانت قد أنشئت عام ١٩٠٨ ، وتذكرنا انتقاد اللورد كرومر عميد الاحتلال لهذه الجامعة مناديا ببذل الجهد فى تعليم الكتاتيب ، أدركنا أن كثيرا من رايات اصلاح التعليم الشعبى تكاد أن تكون كلمة حق أريد بها باطل ، إذ يصعب عقلا تصور أن يفكر الاحتلال البريطانى فى مصلحة مستقبل المصريين وحاضر مصر . لقد كان الاحتلال يرى أن مصر غير مهيأة لأن يتلقى أبناؤها تعليما جامعيا، فمثل هذا التعليم له آثاره الفكرية الضخمة فى تفجير طاقات المواطنين الكامنة وتخريج قيادات للعمل ، بينما تقديم تعليم أولى غير موصل إلى ما يليه من مراحل ، يقف بالنمو العقلى والفكرى للمواطنين عند حدود دنيا كمرؤوسين ، وموظفين يقفون على الدرجات الدنيا من هيكل العمالة الحكومية التى كانت هى السوق الأكبر .

وليس ما لاحظناه هذا مجرد (ظنون) ، فقد تنبه إلى ذلك التنظيم الخاص بالمعلمين وهو نقابة المعلمين رغم أن معظم أعضائه من معلمى المدارس الأولية ، إذ أثبت فى تقريره مجموعة من الملاحظات على المشروع ، النصوص الواردة عن (التعليم العالى) والموازنة بين أولوية

نشره وبين التعليم الأولى ، والتى استشهد بها المشروع ، فقد جاء بالفقرة (١٥) من التقرير نقلا عن كتاب (مصر الحديثة) للورد كرومر ما نصه : «إذا كان لابد من إرخاء العنان له (أى التعليم العالى) من غير أن تمس الحكومة بأذى فلا مناص من إزالة غشاوة الجهل من غمار الشعب» .

وجاء فى فقرة (١٩) مما قاله لورد كيرزون «حقا أن كلا منهما (أى التعليم العالى والتعليم الأولى ، ضرورى للحياة ولكن التعليم الأولى فى الأمة الهندية بمثابة الأساس من البناء والتعليم العالى بمثابة الحجر الأخير منه فلا ينبغى لنا معشر القابضين على أزمة الحكم أن يلهينا عن مطالب سواد الأمة ممن لايرفعون عقيرتهم بالنداء لاشتغالنا بمصالح الأقلية وهى أسعد منهم حالا وأقدر على حماية مصالحها بنفسها» (٢٢).

وبعد أن نقلت النقابة عددا آخر من النصوص المشابهة لأساطين الاستعمار البريطانى أفادت بأن هذه العبارات تشعر بأن لجنة التعليم الأولى رمت إلى «تقييد التعليم العالى أو غض النظر عن اهتمام الحكومة بترقيته إلى أن ينتشر التعليم بين طبقات الأمة» . وإذا كانت اللجنة لم تقصد بذلك كله الوقوف فى طريق التعليم العالى بل رمت فقط إلى إيجاد التكافؤ بين أفراد الأمة حتى لايكون الشعب كما تقول «أعزل من تربية عقلية تحميه من دسائس أدعياء السياسة المتطفلين على موائدها الذين هم مع نقص تعليمهم لايفترون عن إلقاء الهواجس

والخزعبلات فى آذانه التى لا ترد قول قائل» ، فان التعليم الأولى الذى نحن بصدد تعميمه لايقوم بما ترجوه اللجنة من تعليم الأميين «تعليما يمكنهم على الأقل من إدراك ما يصدر من أولئك الدجالين من البهتان الذى كثيرا ما يسترونه بطلاء بلاغتهم وسفسطتهم السياسية» (٢٣) .

وهكذا ترى نقابة المعلمين «أما التعليم الأولى وحده فانه بعيد من أن يجعل صاحبه يقوى على ذلك ولا يمكن أن يمنح صاحبه الاستقلال في فكره ، فانه فى أوربا وقد بلغ الذروة العليا لم يؤد إلى هذه النتيجة وبالتالى ليست المصلحة فى أن يبذل مجهود الأمة فى تقوية نوع من التعليم مع العمل على إضعاف نوع آخر منه أو الوقوف عن مساعدته وإنما المصلحة أن يسير التعليم قويا فى جميع الطبقات جنبا لجنب» .

وهذا هو الرأى الأقرب إلى الصواب والذى يتفق مع مبدأ تكافؤ الفرص بين مواطنى المجتمع الواحد .

تطوير مصر المستقلة :

كانت تكاليف تنفيذ المشروع السابق تصل إلى ١٢,٢٥٠,٠٠٠ جنيه توزع على عشرين سنة ويتطلب فى نهاية المدة ميزانية لهذه المرحلة قدرها ٢,٣٠٥,٠٠٠ جنيه موزعة بين الوزارة ومجالس المديريات أو السلطات المعادلة لها .

مع الاعتراف بالظروف المالية وحجم الانفاق الضخم المطلوب ، لكن

هذه القيادة إن آمنت بالفعل بأولوية التعليم فى تطوير المجتمع وأن الانفاق عليه لايقل شأنا عن الانفاق على المجال العسكرى أو الاقتصادى ، فسوف يتم التصرف بصورة من الصور . وهذا قول لايصدق علي هذه الفترة التى نتحدث عنها فقط وإنما يصدق على أية فترة سابقة أو لاحقة .

وكما يحدث فى كثير من المرات ، فقد تبخرت الآمال التى عقدت على المشروع وطويت أوراقه بنفس الحجة التقليدية ، وهى أن الموارد لم تسمح بذلك !!

وأيا ما كان القول فى تصريح فبراير ١٩٢٢ ، فقد أصبحت مصر من الناحية الرسمية دولة مستقلة مع ما استتبع ذلك من خطوات واجراءات كان منها صدور دستور ١٩٢٣ ، الذى نص فيه ، بالمادة ١٩ منه على أن «التعليم الأولى إلزامى للمصريين من بنين وبنات وهو مجانى فى المكاتب العامة» ، وقد جاء هذا النص محققا لآمال طويلة ، ولم ينتظر الناس طويلا فقد تقدمت الوزارة بمشروعات تعتبر انقلابا فى الحياة التعليمية فى مصر وقد شملت هذه المشروعات أنواع التعليم المختلفة كما تناولت خطوات تعميم التعليم (٣٠) .

فالتعليم الابتدائى : زيدت مدة الدراسة فيه إلى خمس سنوات (أنقصت إلى أربع عام ١٩٢٧) ، وعدلت مناهجه وأدخلت على المواد الدراسية به ثلاث مواد جديدة وتوسعت الوزارة فى فتح المدارس

الابتدائية وزيادة الفصول إلى درجة طيبة .

وتعليم البنات : وضعت له خطة أساسها توحيد التعليم بالنسبة للجنسين فى المدارس الابتدائية والثانوية .

والتعليم الأولى : وضع مشروع لتعميمه بالاشتراك مع مجالس المديريات فى مدة قدرها ١٥ سنة زيدت إلى ٢٠ سنة فيما بعد .

وقد اندفعت الوزارة فى تنفيذ مشروع التعليم الالزامى اندفاعا لايبرره إلا أن الحكومة أرادت أن تبين للناس أنها إنما تحقق أحلاما شعبية طال انتظار تحقيقها . وسرعان ما اضطرت الوزارة إلى التمهل فى التنفيذ بعد أن ظهرت النتائج الأولى للتجربة وبعد أن قام أنصار الكيف ينادون بضرورة التجويد قبل التوسع والاستعداد قبل التورط .. ومن هنا أخفق مشروع التعليم الإلزامى نتيجة الاندفاع فى التوسع والاسراع فى التنفيذ دون أن تتوافر لدى الوزارة الامكانيات اللازمة لمواجهة هذه الحال .

وقد تلت ذلك خطوات أخرى للاصلاح وقدمت مشروعات متعددة لنشر التعليم حتى يمكن أن يقال أن تاريخ صدور الدستور المصرى يمثل بداية فترة متعددة المراحل والمستويات فى تطوير التعليم ورسم السياسة العامة لتحقيق أهداف التعليم الأولى وتعميمه بين أفراد الشعب وقد تناولت هذه السياسة رفع مستوى التعليم بالمدارس الأولية ، كما

تناولت محاولة التوحيد بين المدرسة الابتدائية والأولية مما سيتضح بعض ملامحه فيما يلى :

١ - مدارس المشروع :

بعد صدور الدستور ، وضعت الوزارة مشروعا لتعميم التعليم الأولى وبدأت فى تنفيذه فى عام ١٩٢٤ فأنشأت ١٢٧ مدرسة أولية فى المديريات والمحافظات تسير على نظام وخطة المدارس الأولية التى كانت موجودة إذ ذاك ، إلا أن التعليم فيها كان بالمجان وقد سميت هذه المدارس بمدارس المشروع ، ولكن الوزارة لم تتوسع فى إنشاء هذه المدارس بعد ذلك إذ كانت تعد مشروعا آخر هو مشروع التعليم الإلزامى (٢٥) .

٢ - مشروع التعليم الإلزامى :

والحق أنه من الظلم تناول الحديث عن هذا المشروع بعيدا عن تلك الشخصية (الدينامو) التى كانت وراءه ، ألا وهى شخصية القطب الحزبى الوطنى الشهير الشيخ عبدالعزيز جاوش ، فقد قضى سنوات منفيا خارج مصر ، إلى أن عاد ليتولى مسئولية التعليم الأولى فى وزارة المعارف . وهو بطبيعته الثورية ما كان له أن يسير مسيرة موظف كبير بالوزارة ، فهى فرصة عمر كى يسعى لتنفيذ أفكاره التربوية التى طالما كان ينادى بها فى جريدة الحزب (العلم) ومجلة (الهداية) قبل الحرب .

وربما يكون من المجدى أن نقرأ خلاصة المقال الذي نشره الأهرام فى ٢٠ يوليو عام ١٩٢٥ الذى يلخص فلسفة جاويش التربوية والتى قام عليها هذا المشروع (٢٦) .

يذكر جاويش انه كان يشعر دائما بالحاجة إلى ما أسماه (مدرسة عاملة) ، هذه المدرسة التى يتعلم فيها أكثر من فئة واحدة ، حتى لاتنصرف الأيدى عن الزراعة أو الصناعة وقد أسهم فى تطبيق هذه الخطة . وقد كانوا يقولون أن هذا عمل غير منتج ، وكان عليهم أن يكافحوا تلك الفكرة المحبطة وأن يحببوا إلى عقول الناشئة العمل مستقلين ، وأن يدربوهم على ذلك ، وينشئوا فيهم صفات العزة والرفعة وأن يقتلعوا من صدورهم بذور الرذائل التى تخل بالبنية الاجتماعية العامة مثل الملق والشعور بالهوان والنفاق وغير ذلك .

وبالفعل فان أهم ركن من أركان التربية تدريب الانسان على أن يفهم دائما انه انسان ذو كرامة ، وأنه يجب أن يحتفظ بكرامته تلك فلا يعرضها للامتهان ، وأن يكون مستقل الرأى ، معتمدا بعد الله على نفسه ، غير متكل على معونة خارجية لأن انتظار هذه المعونة يبعث فيه دائما انه لا يصلح أبدا أن يكون مستقلا . وأكد جاويش أن محترفى الحرف المختلفة كالحدادة والطهى وسياقة العربات ، كل من يجد صناعة منهم يشعر انه فى غنى ، وأنه ينبغى أن يكون دائما مطلوبا لا طالبا ،

فلا يذل ولا يخضع ولايسمح لشخصيته أن تفنى فى شخصية غيره ، ذلك ما ينبغى أن يكون ركن التربية .

ويؤكد جاويش انه قد مضت سنوات عديدة وسياسة التعليم فى مصر محصورة في جمع الأولاد من المزارع والمصانع ، وكانت السياسة تكليف التلميذ أن يكون أفنديا ، ولذلك كرهوا تفقد الزراعة ، وتنقية الدودة ، ولم يعودوا يعرفون إلا لبس الطربوش ، والتماس الرزق بالوسائل القبيحة ، وملئت الشوارع بالمتسكعين والمنافقين ، والعاطلين والضائعين ، وبعد ذلك نقول إننا أمة وهؤلاء الناس منا !!

ودعا جاويش كل من لايعرف حالتنا الخلقية فى كل مكان أن ينظر إلى أحضان السجون «فانظروا إليها ثم ابكوا . نعم يا أخوانى إنى رأيت بنفسى ، ورب ضارة نافعة ، رأيت فى حبوسى واعتقالاتى ما يبكينى ويحزننى ، ويزيدنى يقينا بألا نكون أمة إلا إذا بنينا من الأساس فانقض أولا وابن بعد ذلك ، أما الذى يبنى على العاهات فلا فائدة فيه ولقد أصبح الأمر الآن بيد الأمة ، أريد أمر التربية خاصة ، فان الفرصة متاحة ودانية . إنكم لتعلمون أن تفشى الأمية بالشعب المصرى كان مصدر الآلام ، كما كان كذلك فى كل أمة من قبل ، ولقد جاء الدستور داعيا المعالجة فجعل التعليم إجباريا . لابد من التوسع فى مكافحة الأمية حتى تبلغ المستوى اللائق» (٢٧) .

ومع ذلك يعود جاويش إلى التأكيد على أن القضية ليست قضية الأمية ، فهى ليست أخطر أعدائنا «ولكن ألد أعدائنا هو انحطاط الخلق وتعطل اليد عن العمل . ومحصل القول أن التجارب علمت الأمم التى سبقتنا ألا تقتصر على إرضاء العقل عن طريق الأذن والعين ، بل لابد من أن تكون هناك مساعدة من اليد» . ولقد طاف جاويش ببعض المديريات فى الفترة التى نتحدث عنها (١٩٢٥) ، فلما وصف لهم سوء حالتهم خضعوا أو سمعوا .

وكان المشروع يرمى إلى تعميم التعليم بإنشاء مدارس إلزامية أو مكاتب عامة مدة الدراسة بها ٦ سنوات من سن ٧ - ١٣ سنة ، وقد جاء فى المذكرة المرافقة لهذا المشروع تحديد أهداف هذه المدرسة بما يأتى [(٢٨)] :

«جرت العادة أن تشغل الدروس المكتبية جميع ساعات الدروس اليومية ، فأما الآن فانه لابد من تقسيم الوقت تقسيما يطهر التلميذ من الأمية كما يمكنه من مقاليد الزراعة أو شى من الصناعات ، ولذلك رأينا أن يكون حظ المكتب نصف اليوم فقط بحيث تشغل غرف الدراسة طائفتان من التلاميذ : طائفة من الصباح إلى نحو الظهر والأخرى من بعد الغذاء إلى المساء . أما النصف الآخر من اليوم ، فان التلاميذ الذين ليسوا فى المكتب يدربون فيه بالحقول ومعاهد الأعمال اليدوية وفق النظام الداخلى الذى سيوضع لذلك .

ومن ثمرات هذا المنهج الجديد أن عدد المتعلمين فى المدارس سيكون مضاعفا من غير أن يستتبع هذا زيادة فى عدد المعلمين ولايصرف شيء من المال لإقامة أبنية لتلك المضاعفة ، ولا يخفى ما ينجم عن ذلك من تعجيل القضاء على الأمية ، وتقريب اليوم الذى تتحقق فيه شروط التربية الإجبارية ووسائلها» .

وقد قدرت نفقات هذا المشروع مبدئيا بما لايتجاوز ثلاثة ملايين من الجنيهات موزعة على ٢٣ سنة . ورسمت خطة لانشاء عدد معين من المدارس كل عام . وقد بدىء فى تنفيذ المشروع فى عام ١٩٢٥ وتم الاتفاق على أن تتعاون مجالس المديريات مع الوزارة فى التنفيذ .

وبهذا أضاف مشروع التعليم الإلزامى نوعا ثالثا إلى مدارس المرحلة الأولى ، فبعد أن كان هناك نوعان من المدارس : هما المدارس الابتدائية والمدارس الأولية ، أضيف إليهما نوع جديد ، وأصبحت الضرورة تقضى بتوحيد النوعين الأولى والإلزامى . ولما صدر قانون التعليم الأولى فى عام ١٩٣٣ وتضمن نصا يخول لوزير المعارف تعيين الجهات التى أنشئت فيها المكاتب العامة والتى يسرى عليها حكم الإلزام المقرر فى الدستور أخذت الوزارة فى تحويل جميع مدارسها الأولية (عدا مدارس البنات فى المحافظات) إلى نظام التعليم الإلزامى ، وطلبت إلى مجالس المديريات تنفيذ هذا فى مدارسها (٢٩) .

لم يصادف مشروع ١٩٢٥ النجاح المرجو ، فقد عجزت مجالس المديريات عن تحمل الأعباء المالية التى يتطلبها تنفيذ المشروع ولم يكن هناك مناص من أن تقوم الوزارة بدفع ما عجزت المجالس عن دفعه من النفقات . ولم تسفر التجربة عن نجاح عملية التعليم ، فلم يفد التلاميذ من نظام نصف اليوم ولم يعد هناك شك فى أن هذا التعليم قاصر عن تحقيق الأهداف المنشودة منه . يضاف إلى ذلك أن نشر التعليم لم يسر بالسرعة المرجوة رغم مضى مدة طويلة على تنفيذ المشروع كما أن نظام الازدواج البغيض قد تزايد خطره بزيادة عدد المدارس ولم يعد من المستساغ أن يظل النظام قائما على هذه الصورة القاصرة التى تحقق العدالة ولا تتيح للأفراد مبدأ تكافؤ الفرص . هذا إلى أن المعلمين لم يكن في وسعهم أن يقوموا بأعمالهم طوال فترتى اليوم على الوجه المرضى .

من أجل هذا ظهر فى الأفق مشروع لإصلاح التعليم الإلزامى قدم للمجلس الأعلى للتعليم فى ديسمبر سنة ١٩٤١ ، وقد تضمن هذا المشروع الأسس التالية (٣٠) :

١ - ليس الغرض من التعليم الإلزامي مجرد محو الأمية ، بل يجب أن يشمل تثقيف ابناء الشعب تثقيفا عاما يؤدى بهم إلى حياة قومية مناسبة .

٢ - يجب أن يكون الهدف الذى نرمي إلى بلوغه فى فترة معقولة توحيد مناهج التعليمين الابتدائى والأولى ليكون من ذلك التعليم الموحد

أساس مشترك تقوم عليه ثقافة الأمة ولتيسر فتح أبواب مراحل التعليم التالية لكل من يتوافر لديه الاستعداد لها من أبناء الشعب .

٣ - تكون مدة التعليم الإلزامى ست سنوات من ٦ - ١٢ على أن نصل إلى تحقيق ذلك تحقيقا كاملا بعد فترة انتقال - يجوز أن تحدد مدتها بنحو ١٥ سنة - تجعل مدة الدراسة فى أثنائها خمس سنوات فقط من ٦ - ١١ .

٤ - يحول التعليم فى المدارس الإلزامية إلى نظام اليوم الكامل لأن التجربة أثبتت أن كثيرا من عيوب التعليم ترجع إلى نظام نصف اليوم وأن الأطفال لاينتفعون بالنصف الآخر الذى ينقطعون فيه عن المكتب ولا ينتفع بهم آباؤهم ولا ينتفع بهم أصحاب الأعمال ، الانقطاع عن المكتب نصف اليوم لايحقق غرضا نافعا ثم انه ضار أشد الضرر بسير التعليم.

٥ - يراعى فى خطط الدراسة أن تكون مناهج السنين الأربع الأولى (إلى سن العاشرة) معادلة بوجه عام لمناهج المرحلة المقابلة من التعليم الابتدائى (أى إلى مستوى السنة الثانية الابتدائية) فيما عدا اللغة الأجنبية . أما السنتان الخامسة والسادسة فقد روعى فيهما.إعداد الطفل للحياة العملية كالأشغال اليدوية أو أعمال الحقل والهندسة العملية .

٦ - توجه عناية كبيرة فى هذا التعليم لرفع المستوى الصحى للأطفال وتقوية أجسامهم بالغذاء والعلاج والتربية البدنية .

٧ – كذلك العناية برفع مستوى المعلم الإلزامى . وقد وضعت الوزارة مشروعا لإصلاح مدارس المعلمين والمعلمات الأولية واقتراحات لتوسيع معلومات المعلمين المشتغلين .

٨ – تتحمل وزارة المعارف مسئولية إدارة التعليم الإلزامى والتفتيش عليه فى جميع أنحاء القطر وذلك لأن التجربة أثبتت أن ازدواج الاشراف على هذا التعليم بالنسبة لمدارس الأقاليم وتوزيع المسئولية عنها بين وزارة المعارف ومجالس المديريات ليس فى مصلحة التعليم، فى الوقت الذى تقوم فيه الوزارة باصلاح شامل للتعليم الأولى . فالخير أن تتحمل وحدها مسئولية هذا الإصلاح حتى تتم .

وقد أجرى المجلس الأعلى للتعليم بعض التعديلات الطفيفة ، وهى :

أ – جعل حدود سن الدراسة من سن ٧ – ١٢ (أو ١٣ عند استكمال المدة بعد فترة الانتقال) .

ب – فيما يتعلق بالخطة رأى المجلس أن تكون من المرونة بحيث يمكن أن تتكيف حسب ظروف البيئة فيمكن أن تواجه الظروف المحلية لكل مدينة ولكل قرية .

وتطول القصة فى تتبع ما نفذ من المشروع وما لم ينفذ ، وعلى أية حال فقد كان عام ١٩٥١ عاما مشهودا ، ذلك لأنه لأول مرة يصدر القانون رقم ١٤٣ معلنا الغاء الفوارق بين المدرستين الابتدائية والأولية ، وكان ذلك أثناء تولى الدكتور طه حسين وزارة المعارف فى عهد وزارة الوفد .

تطوير التعليم الثانوى :

هكذا كنا نلاحظ فى الجمهرة الكبرى من مشروعات تطوير التعليم اتجاهها إلى مرحلته الأولى بصفة خاصة ، بل ومستوى التعليم الأولى بصفة أخص ، دون سائر المراحل والمستويات ، لكننا نجد فى عام ١٩٣٥ أول محاولة تتجه إلى تلك المرحلة التى (غابت) عن تيار الاصلاح والتطوير، إلا إذا استثنينا محاولات التغيير المستمرة عن طريق القوانين والقرارات الوزارية .

والتقرير الذى يحمل مشروع تطوير التعليم الثانوى بتوقيع علم من أعلام حزب الوفد وهو أحمد نجيب الهلالى ، ووجه الأهمية لهذه الشخصية هو ما نعرفه من ارتباطها ارتباطا شهيرا بقطب الفكر العربى الحديث ، طه حسين ، الذى يكاد أن ينفرد عن معظم المفكرين المحدثين بالعناية الخاصة بقضايا التعليم ، وهكذا كلما تولى الهلالى وزارة المعارف ، وجدناه يستعين بطه حسين ، وبالتالى لابد أن يكون لمفكرنا بصماته على المشروع .

ولعل هذه الفترة قد شهدت بداية (التوجه الشعبى) لطه حسين وارتباطه بحزب الوفد بعد أن كان مرتبطا بحزب الأحرار الدستوريين الذى يعد امتدادا لحزب الأمة القديم ، حزب الرأسمالية الزراعية المصرية بأقطابه من المفكرين مثل أحمد لطفى السيد والدكتور محمد حسين هيكل ، فبدءا من الأزمة التى تم فيها عزل طه حسين من عمادة

كلية الآداب ، وذلك فى وزارة إسماعيل صدقى عام ١٩٣٠ ، والتفاف الجماهير حول طه حسين ، ارتبط مفكرنا بحزب الغالبية متباعدا شيئا فشيئا عن أحزاب الأقلية .

وككل حركة تفكير منطقية فى مجال التطوير والصلاح ، بدأ الهلالى ببيان بعض المظاهر التى من خلالها نعرف أن (مردود) التعليم الثانوى فى مختلف المواقع التى من المفروض أن تستعين بمخرجاته ، هو موضع شكوى ، وهى مواقع أربعة : كليات الجامعة ، والمدارس العالية ، والمصالح الحكومية ، والقطاع الخاص ، فخريج المدرسة الثانوية يوصف بأنه يعانى «ضعفا شاملا» فى اللغات وفى المعلومات الضرورية لمواصلة الدراسة العالية ، فضلا عن «أن الطلبة لاتتحقق فيهم الصفات المطلوبة للدراسة العالية من حيث روح التعقل ، وقوة الملاحظة والاعتماد على النفس وحب البحث» ، أما معظم مواقع العمل الحكومية والأهلية فانها كانت تشكو من «عجز خريجى المدارس الثانوية عن حسن القيام بالأعمال التى تعهد إليهم – والتى ينبغى ألا يعجز عنها طوقهم – فمعظمهم فاقد الشخصية ، متردد ، يهاب تكوين رأى مستقل فضلا عن إعلانه» (٣١) .

وعلى غير العادة عندما يحلل (المسئولون) علل الخلل ، حيث يفتشون عنها خارج دائرتهم يوجه الهلالى أصبع الاتهام مباشرة إلى إدارة التعليم «وأساس العلة فى رأينا هو الإدارة التعليمية ، هو فى طريقة

الاشراف على المدارس ، هو بعبارة صريحة فى وزارة المعارف» ، والمبرر لهذا الاتهام أن الوزارة هى المسئولة عن الخطط الدراسية ، وعن المناهج ، وعن النظام المدرسى ، ومبعث هذا هو ذلك الاتجاه المركزى الذى يشكل فلسفة الإدارة في مصر ، فان وزارة المعارف ، قد ركزت في يدها كل ما يختص بالتعليم مما ألغى شخصية المدارس إلغاء ، وأعجز القائمين على أمر التعليم من نظار ومدرسين عن إحداث أي أثر فى تكييف التعليم أو توجيه التربية «فاستحالت المدارس صورة متكررة متشابهة ، وانعدم بذلك الطابع الشخصى الذى ينبغى أن تطبع به كل مدرسة فى حدود بيئتها الخاصة وأساتذتها وناظرها وتلاميذها» ، ولأن الوزارة قد شغلت نفسها بكل صغيرة وكبيرة فى أعمال المدارس ، ضاعت من أيديها خيوط التفكير والبحث فيما هو أهم وهو السياسات العامة .

وفضلا عن ذلك فقد تعرض التعليم الثانوى إلى كثير من التعديلات المتلاحقة التى تتصل بمدة الدراسة والمناهج والمقررات لا عن فلسفة وسياسة مدروسة وإنما وفقا لحالة (التوظيف الحكومى) ، فاذا قل عدد الخريجين عن عدد الوظائف الحكومية ، أنقصت الوزارة سنى الدراسة لتملأ بالخريجين كراسى الدواوين ، وإذا ضاقت دورالحكومة بطلاب الوظائف زادت عدد السنين الدراسية ، مع ما يرتبط بهذا وذاك من تغيير فى المناهج .

وها هنا نجىء إلى القضية الجوهرية وهى : ماذا نريد من التعليم الثانوى ؟

بعد أن ينتقد الهلالى الهدف الشائع فى هذه الفترة ، يعود ليؤكد أن الغرض الأساسى للتعليم الثانوى أصبح هو «تكوين العقل تكوينا يمكن صاحبه من التفكير السليم الدقيق ، ويجعله قادرا علي استخدام مواهبه استخداما مثمرا ، ويربى فيه شخصية قوية تهيئه لاستقلال صائب فى الرأى» (٣٢) .

وإذا كان الهلالى قد أشار إلى علة الخلل فى التعليم الثانوى بصفة عامة ، إلا انه عاد ليستقرىء عددا من عوامل الخلل بالتفصيل ، يمكن أن نشير إليها فيما يلى :

١ - **شحن الخطط والمناهج** : بكم ضخم من المقررات وكل مقرر بكم كبير من المعلومات التى تزيد عن طاقة الطالب ، وهذا الاتجاه قد عاق توضيح المعلومات توضيحا ينير عقول التلاميذ ويوقظ نشاطهم الذاتى إلى موضوعات الدراسة ، ويجعلهم قادرين على تفسير ظواهر الحياة التى تحيط بهم فى ضوء ما درسوه ، فأصبحت المعلومات مبتورة ، غامضة لاتكاد تعدو التعريفات والتقاسيم ، والصيغ الاصطلاحية ، أو تواريخ الحوادث ، أو أمثلة الكتب التى لم يقصد منها الوقوف عند حدها فى العلم ، بل قصد منها مجرد التمثيل للنظريات العلمية واستحال

الطالب ببغاء مثقف يلوك بلسانه عبارات اصطلاحية ، غامضا معناها ، سريعا زوالها .

– تخفيف المناهج : لما شرعت الوزارة فى تخفيفها ، وفى آخر محاولة للتخفيف لم ، تتعرض لعدد المواد بحجة أن ذلك كان يقتضى تعديلا فى قانون التعليم الثانوى ، لذلك لجأت الوزارة إلى تخفيف مناهج الدراسة بحذف بعض الموضوعات ، وبتقليل حصص بعض المواد وأضافتها إلى حصص اللغات . وقد أدى ذلك إلى خطأين فنيين : أحدهما أن التخفف بحذف بعض الموضوعات لم يراع فيه الانسجام والاتصال المنطقى بين بعض نقط المناهج وبعض ،فأصبح المنهج المعيب بالتكديس ، أكثر عيبا بالمسخ ، والاقتضاب والتفكك . وثانيهما أن زيادة حصص اللغات ، بالنقص من حصص المواد الأخرى ، أحدث اعتلالا كبيرا فى التوازن الذى ينبغى أن يكون بين الزمن المخصص لدراسة اللغات ، والزمن المخصص للمواد الأخرى ، مع أن نصيب اللغات بالنسبة لبقية الدروس كان قبل هذه الزيادة أكبر منـــه فى أية أمة أخرى (٣٢) .

٢ – **اختلال التوازن بين مواد الثقافة العامة ومواد التخصص فى التعليم الثانوى** : فاذا راعينا أن الفرض الأساسى للتعليم الثانوى – كما اتفق عليه المربون وأقرته المؤتمرات الدولية للتعليم الثانوى – هو تثقيف الطالب ثقافة عامة تعده لقبول التخصص فيما بعد ، ألفينا أن

السنوات الثلاث التى خصصت فى (القسم الأول) لهذا الغرض لا تفى به ، بدليل الشكوى الحق التى تتردد- من ازدحام خطة هذه المرحلة بالمواد من حيث كثرة عددها وبسطة مناهجها ، وبدليل أن السنتين اللتين خصصتا (للقسم الثانى) لم تسلما التخصص - كما قصد - بل أغارت عليهما مواد الثقافة العامة التى لم تتم فى مرحلة (القسم الأول).

٣ - الامتحانات : فقد ترتب على فداحة المناهج الارهاق فى الامتحان ، وهو إرهاق مزدوج يثقل كاهل الطلاب بعدد باهظ من المواد، ويكلفهم تأدية الامتحان فى المقررات الدراسية التى سبقت دراستها فى أعوام ماضية ، وهو نظام ليس له مثيل فى أى بلد من البلدان ، ويكفى أن نتصور الطالب يمتحن فى القسم الأول فى ثلاث عشرة مادة ، وأنه يمتحن فى معظم هذه المواد فى مقرر السنوات الثلاث . وقد أفضى هذا النظام المرهق إلى إفساد التعليم ، فإن تشتت ذهن الطالب بين كثرة المواد من جهة ، ومراجعة المناهج الماضية من جهة أخرى ، لم يترك له وقتا ولا انتباها للدراسة المثمرة (٣٤) .

وغلب على أسئلة الممتحنين مخاطبة الذاكرة ، واختبار مقدار ما حفظ التلاميذ ، متجاوزين عما ينبغى أن تستلزمه الأسئلة من التفكير .

وقد أصبحت المدارس تتسابق فى النتائج بدل أن تتنافس فى التعليم ، وشجعت وزارة المعارف هذا السباق بأن أصبحت تبنى ترقية المدرسين والنظار وتنقلاتهم وعقوباتهم على النتائج ، مع أن النتائج

ليست إلا مقياسا واحدا من بين عدة مقاييس يقاس بها عمل المدرسة .

٤ - **ازدحام المدارس** : فلقد أدت سياسة التوسع فى التعليم الثانوى من غير الاستعداد اللازم له إلى ازدحام المدارس بالطلاب ازدحاما حول معظم المدارس إلي شبه ثكنات . ولا شك أن كثرة العدد فى المدرسة يحول بين الناظر والاشراف النافع على التلاميذ ، وكثرة عدد التلاميذ بسبب عجز المعلمين عن الاشراف الحقيقى على الطلاب ويعوقهم عن العناية بالعمل الشخصى للتلميذ ، وعن إصلاح الكراسات إصلاحا وافيا ، وعن العناية بالأعمال الشفوية ، وهى جد ضرورية فى التعليم .

وازدحام الفصول عيب يعوق سير التعليم فى كل مادة من ناحيتيها التحريرية والشفوية ، ولكنه فى اللغات والمواد العملية - كالكيمياء والطبيعة والرسم - أسوأ أثرا .

٥ - **مشكلة اللغات** : فالشكوى من ضعف طلاب المدارس الثانوية فى اللغات تتردد فى كل مكان ، ولعلاج ذلك جربت الوزارة زيادة الحصص المخصصة للغات فلم تفلح التجربة ، لأن العيب لم يكن فى قلة الزمن المخصص للغات ، ولكن كان فى طريقة تعليمها ، وفى ازدحام الفصول ، وفى شحن المنهج على الشكل الذى أشرنا إليه .

وإذا كان البعض قد اقترح الاقتصار على احدى اللغتين الأوربيتين وترك ذلك لاختيار الطالب ، فقد كان من غير الممكن أن نعرف - فى ذلك

الوقت – استعداد الطالب ومواهبه وميوله وهو فى بدء مرحلة التعليم الابتدائى لكى يختار – أو على الاصح نختار له – اللغة التى يحتاج إليها لتنمية مواهبه وتغذية ميوله .

٦ – **التفتيش** : إذا عددنا الوظائف والمهام التى ينبغى أن يقوم بها المفتش – وقد أشار الهلالى – فسوف نجد أن هذه الأعمال وغيرها ، تستدعى أن تطول زيارة المفتش لكل مدرسة بما يكفى للقيام بها . ولكن سياسة الوزارة فى السنوات السابقة ، من التوسع فى انشاء المدارس ، وبسط يدها على المدارس الخاصة (ولا سيما بعد تنفيذ قانون التعليم الحر – الخاص) ، مع عدم الزيادة فى عدد المفتشين بما يناسب ما استجد من المدارس – كل ذلك أدى إلى وقوف التفتيش فى معظم الأحوال ، عند حد الاحصائيات والزيارات الشكلية ، فضلا عما سببه من إرهاق المفتشين بتكليفهم أعمالا يستحيل عليهم أن يعملوها فى أربعة أمثال الزمن المباح لهم عادة ، ولاشك أن موجة الارهاق التى سرت فى المدارس ، فأصابت التلاميذ والمدرسين والنظار ، لم ينج منها المفتشون أنفسهم ، مما أدى إلى شعورهم بأن المهمة الموكولة إليهم مستحيلة التنفيذ ، وهو شعور يبعث فى النفس اليأس إن لم يبعث الاهمال .

٧ – **اهمال شأن المعلمين** : فقد أدى تركيز التعليم فى الوزارة ، إلى عجز المدرسين عن إظهار مواهبهم ، وتجربة طرائقهم الخاصة ، لأن

عليهم أن يدرسوا مادة معينة بطريقة معينة ، ومن كتاب معين ، ولغرض واحد معين (هو النجاح فى الامتحان) ، فى جميع أنحاء مصر، فكما أخرج نظام التعليم القائم نسخا متكررة متشابهة من التلاميذ ، كذلك طغى حتى على المدرسين أنفسهم فأحالهم – أو كاد – نسخا متكررة متشابهة لمعلم يمسك بيمينه الكتاب المقرر ، وبيساره مجموعة الأسئلة ، وعلى رأسه سيف الوزارة يتهدده إن رسب من تلاميذ البلهاء والضعفاء عقلا والذين يرى علماء النفس وجوب عزلهم فى مدارس خاصة (٣٥) .

٨ – الناحية الخلقية : فلقد اتضح مما تقدم أن المدارس فى نظر الوزارة والنظار والمعلمين والطلاب معسكرات علمية : تبعث اليها القيادة العليا بالأوامر ؛ فيتلقاها النظار والمعلمين بالطاعة ، وينفذونها بصرامة وينصاع لها الطلاب بذلة ، فأدى ذلك إلى إهمال ناحية من أهم نواحى التربية ، وهى الناحية الخلقية .

....

أما التصور الذى قدمه الهلالى علاجا لهذه العلل فيمكن الاشارة إليه فيما يلى :

١ – علاج تكدس المناهج لايبدأ من المناهج وإنما يبدأ من خطة الدراسة ، إذ الواقع أن التكديس وما أنتجه من ضعف التلاميذ فى مختلف المواد إنما نشأ من عدم التوازن بين مدة الدراسة المخصصة

للثقافة العامة ، والمدة المخصصة لما يسمى مرحلة التخصص فى التعليم الثانوى ، فاذا نحن أوجدنا توازنا بين هاتين المرحلتين حلت مشكلة التكديس حلا طبيعيا ،فكيف يتم ذلك .

٢ – اقترح الهلالى زيادة مرحلة التثقيف العام إلى أربع سنوات ، وجعل مرحلة (التوجيه) سنة بعد ذلك ، على أساس أن هذا يحقق كل الأغراض الفنية التى نطلبها من التعليم الثانوى ، وبذلك نتفادى كثيرا من العيوب التى كانت نتائج طبيعية لخلط المرحلتين ونخص تلك المزايا : عدم إرهاق الطالب فى أثناء المرحلة الأولى ، وتفرغه للتخصص فى المرحلة الثانية ، وهى المرحلة التى يجب أن تؤخر جهد الاستطاعة حتى يكون الطالب أسرع فى قبول التخصص الحق ، وحتى يكون التخصص أخصب ، لأن البذور تصادف إذ ذاك أرضا حسن تعهدها .

ومن مزايا هذا أيضا أن يصبح عدد المواد التى يدرسها طلاب الثقافة العامة فى كل عام ثمانى مواد فى المتوسط ، وهو أكبر عدد ينبغى أن يكلف دراسته ، والامتحان فيه ، طالب المدرسة الثانوية، وكذلك سيكون من نتائجه أن تنتهى دراسة بعض المواد فى نهاية السنتين الأوليين ، أو فى نهاية السنة الثالثة ، مع الأخذ بالمبدأ المسلم به فى جميع البلدان ، وهو عدم امتحان الطالب فيما سبق امتحانه فيه من مقررات [٣٦] .

٣ – والنظام المقترح يجعل بطبيعته امتحان مرحلة الثقافة العامة

بعد أربع سنوات ، أما سنة التوجيه التى اعتبرها الهلالى إعدادا للمدارس العالية والكليات ، فقد رتب نتيجة لذلك أن يكون امتحانها فى تلك المدارس والكليات ، لأن الوزارة كانت تنوى ألا تسمح بالتحاق طالب فى هذه السنة الاعدادية إلا إذا كان مقصده دخول إحدى الكليات أو المدارس العالية ، ومن ثم وجب أن تقوم المعاهد العالية نفسها بامتحان طلبة السنة الاعدادية (التوجيهية).

وقد نفذ رأى الهلالى بالفعل فى جعل التعليم الثانوى مرحلتين : مرحلة الثقافة العامة ومدة الدراسة بها أربع سنوات ومرحلة (التوجيهية) ومدتها سنة واحدة ، لكن الوزارة ظلت هى التى تقوم بعقد امتحان (عام) لكلا المرحلتين .

٤ - ومن رأى الهلالى أن السبب الحقيقى للضعف فى اللغات لايرجع إلى اللغات ولا إلى عددها ولا إلى الطلاب أو عجزهم عن تعلمها وانما هو وليد عيوب فى النظام التعليمى إن صلحت صلح معها حال اللغات ، اذا قلل عدد الطلبة فى الفصل ، وقسم الطلاب فى حصص اللغات إلى شعب متجانسة ، وزيد عدد المدرسين ، ومكنوا من مراقبة الواجبات الفردية للطلبة ، بدلا من الحصص الاضافية ، وأصلحت أساليب تعليم اللغات ، وجعلت على أحدث الطرق - إلى جانب الاصلاحات الأخرى من تخفيف الخطة وما إليها - أصبح تعليم اللغات ناجحا يؤتى ثماره . وقد روى الهلالى انه قد شهد بنفسه ما يدل على

ذلك ، فقد زار فرقة السنة الأولى فى احدى المدارس الثانوية ، وكان عدد تلاميذها ستة وعشرين تلميذا ، وكان يدرس لهم اللغة الانجليزية مدرس مصرى على طريقة تربوية مهمة ، فالفاهم أقوى فى مادتهم ، وأقدر على التعبير بها من فصل من فصول السنة الثالثة بنفس المدرسة لايتبع مدرسة هذه الطريقة (٣٧) .

٥ - باعتبار التفتيش الفنى الصلة الحقيقية بين الوزارة والمدارس ، فالمفتشون ، كما يراهم الهلالى هم أرقى هيئة فنية تستعين بها الوزارة فى الاشراف على التعليم لترقية شأن المدارس ، ورفع مستوى التدريس فيها بما يسدونه من النصائح والارشادات الفنية ، باعتبار كل هذا رأى أن يولى مسألة التفتيش عناية كبيرة وأن يزيد عدد المفتشين زيادة تكفل نجاح التفتيش وتحقق الغرض المقصود منه ، وهو الذى عبر عنه مؤتمر التعليم الثانوى الخامس عشر (المنعقد فى ريجا فى يولية سنة ١٩٣٣) فى القرار الآتى : «ليس المفتشون مجرد موظفين إداريين بل ينبغى أن يكونوا مرشدين ، وحملة للأفكار الحديثة فى ميدان التربية والتعليم ، كما ينبغى أن يكونوا أخصائيين كل فى مادته» .

٦ - وبخصوص المعلمين اقترح الهلالى أن يكون لكل مدرسة جمعية من المدرسين ، وأن يكون لكل مادة جمعية من مدرسيها ، وأن يكون لهذه الجمعيات رأى محترم ، واهتمام بشئون المدرسة وينبغى كذلك أن تتصل المدرسة بأولياء أمور الطلبة .

ولأن النمو العلمى والمهنى مهم للمعلمين فقد رأى الهلالى أن يمكن مدرسو المدارس الثانوية بالتناوب من حضور محاضرات منظمة فى المواد التى يدرسونها ، يلقيها كبار أساتذة الجامعة ، وأن يخفف عملهم فى أثناء ذلك .

٧ – وبالنسبة للقضية المتصلة بالأخلاق ، فلقد نادى الهلالى بتوثيق الصلة بين المعلمين والطلاب وأولياء أمور الطلاب ومما ينبغى أن تعنى به المدارس : الجمعيات المدرسية من علمية ورياضية وفنية وأدبية ، وكذلك الرحلات العلمية التى تثرى الثقافة الاجتماعية وتربط الدراسة المدرسية بمظاهر الحياة العلمية .

الهوامش

١ - عبدالعظيم محمد رمضان : تطور الحركة الوطنية فى مصر من سنة ١٩١٨ إلى سنة ١٩٣٦ ، القاهرة ، دار الكاتب العربى ، ١٩٦٨، ص ٦٦ .

٢ - المرجع السابق صـ ٧٢ .

٣ - المرجع السابق ، صـ ٧٦ .

٤ - عبدالعظيم رمضان : صراع الطبقات فى مصر ١٨٣٧/١٩٥٢ بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٨ ، صـ ١٤٥ .

٥ - المرجع السابق ، صـ ١٤٦ .

٦ - طارق البشرى : الحركة السياسية فى مصر ١٩٤٥/١٩٥٢ ، القاهرة ، دار الشروق ، ١٩٨٣ ، صـ ٧ .

٧ - المرجع السابق ، صـ ٩ .

٨ - محمد جابر الأنصارى : تحولات الفكر والسياسة فى الشرق العربى ، الكويت ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، سلسلة عالم المعرفة ، نوفمبر ١٩٨٠ ، العدد ٣٥ ،صـ ٨٦ .

٩ - زكى نجيب محمود : فى حياتنا العقلية ، القاهرة ، دار الشروق ، ١٩٧٩ ،صـ١٣ .

١٠ – وزارة المعارف العمومية : تقرير لجنة التعليم الأولى، القاهرة، المطبعة الأميرية ١٩١٩ ، صـ١ .

١١ – المرجع السابق ، صـ١٢ .

١٢ – المرجع السابق ، صـ ٣٢ .

١٣ – المرجع السابق ، صـ ٣٦ .

١٤ – المرجع السابق ، صـ ٤٦ .

١٥ – المرجع السابق ، صـ ٦٤ .

١٦ – المرجع السابق ، صـ ٦٨ .

١٧ – المرجع السابق ، صـ ٧٥ .

١٨ – المرجع السابق ، صـ ٩٣ .

١٩ – المرجع السابق ، صـ ٩٥ .

٢٠ – المرجع السابق ، صـ ١٠٣ .

٢١ – المرجع السابق ، صـ ١٠٨ .

٢٢ – ملحوظات نقابة المعلمين على تقرير لجنة التعليم الأولى ، القاهرة ، مطبعة النهضة ، ١٩١٩ ، صـ ٧ .

٢٣ – المرجع السابق ، صـ ٨ .

٢٤ – مؤتمر التعليم الإلزامى المجانى للدول العربية ديسمبر ١٩٥٤

- يناير ١٩٥٥ بالاشتراك مع هيئة اليونسكو وجامعة الدول العربية : تعليم المرحلة الأولى فى مصر ، القاهرة ، ١٩٥٤ - صـ ٢٦ .

٢٥ - المرجع السابق ، صـ ٢٧ .

٢٦ - أنور الجندى : عبدالعزيز جاويش ،القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، سلسلة اعلام العرب (٤٤)، ١٩٦٥ ، صـ ١٨٦.

٢٧ - المرجع السابق ، صـ ١٨٨ .

٢٨ - تعليم المرحلة الأولى فى مصر ، مرجع سابق ، صـ ٢٧ .

٢٩ - المرجع السابق ، صـ ٢٨ .

٣٠ - المرجع السابق ، صـ ٣١ .

٣١ - أحمد نجيب الهلالى : التعليم الثانوى ، عيوبه ووسائل اصلاحه ، القاهرة ، وزارة المعارف العمومية ، ١٩٣٥ ،صـ٣ .

٣٢ - المرجع السابق ، صـ ٥ .

٣ - المرجع السابق ، صـ ١٠ .

٣٤ - المرجع السابق ، صـ ١٦ .

٣٥ - المرجع السابق ، صـ ٤٠ .

٣٦ - المرجع السابق ، صـ ١٣ .

٣٧ - المرجع السابق ، صـ ٣٤ .

الفصل الرابع

التوجيه الليبرالى لتطوير التعليم

الوجه المظلم لليبرالية فى مصر :

اذا كان لليبرالية ثمارها اليانعة فى المجتمعات الأوربية ، واذا كانت قد أضاءت أمام العقل الغربى فأبصر ما كان مستغلقا أمامه فى العصور الوسطى ، إلا أن هذه الليبرالية عندما بدأ العقل المصرى يتأثر بها ويحاول أن ينقلها الى مجاله ومحيطه ، عاشت متغيرات مختلفة تماما ، فهى تعيش - بحكم طبيعتها - مناخ الحرية والتحرر ، لكنها فى مصر عاشت تحت سيوف احتلال قاهر ، ومع فئات اجتماعية عميلة ، وفى ظل استبداد ضارٍ ، فاذا بها لا تشرق على مصر حرية ونموا وتقدما ، وانما تعطيها وجهها المظلم فتنتج مزيدا من القهر ونموا فى التبعية !!

عرفت مصر إذن الديمقراطية فكرا والليبرالية والأفكار الاشتراكية وتأثرت بالأفكار التى ترتبت على تقدم العلوم التطبيقية ، إلا أن هذا الفكر الوافد ، لم يستمر نسخة كربونية للفكر الأوربى ، ذلك أن المفكرين المصريين أضافوا من بنات أفكارهم الكثير مما يناسب البيئة المصرية . ومن الثابت أن هذا الفكر الذى تحمس له بعض المثقفين بغض النظر عن خلفياته التاريخية ، قد اصطدم بواقع التركيب الاجتماعى

والاقتصادى والثقافى والسياسى ، وكانت النتيجة أن مسار هذا الفكر الوافد وتأثيره فى البيئة المحلية كان مخالفا الى حد كبير لمساره فى البلدان الغربية التى تم استيراده منها ، كما أن النظم السياسية التى جرت محاولة اقتباسها عن الغرب لم تأت بالنتائج التى توقعها مقتبسوها ، لذا حاول البعض تشكيل نوع من الفكر السياسى المستقل على اعتبار ان ذلك يتضمن نوعا من تأكيد الذات ودعم الاستقلال السياسى باستقلال ايديولوجى(١). فتكونت تبعا لذلك مجموعة من التنظيمات المختلفة من الشكل الليبرالى الذى تشكلت وفقا له الأحزاب التى اشتركت فى حكم مصر سواء أحزاب الأقلية أو حزب الأغلبية (الوفد) ، ولكن هذه التنظيمات كانت تواجه دائما بالحرب الشعواء من السلطة الحاكمة سواء كانت دينية مثل الأخوان المسلمين أو علنية مثل مصر الفتاة أو سرية مثل التنظيمات الشيوعية .

وقد تفاقمت المسألة الاجتماعية تفاقما كبيرا نتيجة سوء توزيع الثروات وغياب السياسات الاجتماعية ، ولا أدل على ذلك من استمرار الهبوط فى متوسط الدخل القومى بالنسبة للفرد من ٦و٩ جنيه فى العام خلال الفترة من ١٩٣٥ - ١٩٣٩ الى ٤و٩ جنيه فى العام خلال الحرب العالمية الثانية على أساس الأسعار الثابتة أى الأسعار الحقيقية ، مع استبعاد عامل الارتفاع الملحوظ فى الأسعار(٢). فاذا أمعنا النظر فى كيفية توزيع الدخل القومى لوجدنا ٦١٪ من هذا الدخل يذهب الى الرأسمالية وكبار الملاك ، فقد قدر الدخل القومى ١٩٤٥ بمبلغ ٥٠٢ مليون جنيه ، ذهب منه ما يزيد على ٣٠٨ ملايين جنيه على شكل

ايجارات وأرباح وفوائد ، بينما متوسط أجر العامل الزراعى فى العام لا يزيد عن أربعة عشر جنيها وفق احصائيات ١٩٥٠ . فاذا أخذنا فى الاعتبار ارتفاع تكاليف المعيشة لكان الأجر الحقيقى للعامل الزراعى لا يتجاوز ثلاثة جنيهات فى العام ، كما أن متوسط الأجر السنوى للعامل الصناعى لا يزيد عن خمسة وثلاثين جنيها ، أى ثمانية جنيهات أجر حقيقى فى العام الواحد(٣).

وقد انعكس كل هذا على موقف كبار الملاك من مسألة التعليم الأولى، ذلك أنهم أبدوا تخوفهم من تعليم أولاد الفلاحين ، والحجج التى ساقوها لتبرير هذا التخوف تدعو للدهشة ، فعند مناقشة مشروع قانون التعليم الأولى فى مايو ١٩٣٣ قال وهيب دوس أن تعليم أولاد الفقراء يعد طفرة كبرى «لأنه خطر اجتماعى هائل لا يمكن تصور مداه ، لأن ذلك لن يؤدى الى زيادة عدد المتعلمين العاطلين ، بل يؤدى الى ثورات نفسية حين يتعلم ابن الصراف وابن الساعى» ، ومن ثم طلب أن «يقصر التعليم على أبناء القادرين الموسرين من أهلها (القرية) حتى اذا بقيت أمكنة خالية ملأناها بأبناء غيرهم من الفقراء(٤)».

وحتى لا يكون التعليم الأولى سببا فى انصراف أبناء الفلاحين عن الحقل وشئون الزراعة اقترح النائب محمد عزيز أباظة أن يكون لوزير المعارف «حق السيطرة والرقابة على الأطفال فى النصف الثانى من اليوم» ، على اعتبار ان الدراسة تشغل النصف الأول ، وذلك حتى لا يعتاد هؤلاء الأطفال على حياة المدينة فى نصف اليوم الثانى ، ويقول

أنه شاهد بعض الفلاحين يخرجون الى حقولهم « بالبلاطى والجوارب والأحذية» ويحملون أدوات العمل على أكتافهم وهم ركوب فوق الدراجات، فاذا استمر الحال على ذلك سيأتى بعدهم قوم يركبون السيارات لا يزعهم وازع ولا يدفعهم الى حقولهم دافع»(٥).

وتجددت هذه الآراء مرة أخرى عند مناقشة ميزانية التعليم الأولى أو الإلزامى لعام ٣٧ / ١٩٣٨ ، حيث اقترح أحد النواب أن تستأجر وزارة المعارف بجوار كل مدرسة حقلا مساحته من فدانين الى أربعة أفدنة ليذهب اليه التلاميذ بعد الدراسة مباشرة ، حتى لا ينسوا أعمال الفلاحة لأن اعتياد التلميذ على ارتداء الطربوش «ولبس حمالة شراب» يجعل من الصعب عليه أن يمسك بالفأس بعد ذلك !!

وقال النائب محمد عزيز أباظة مرة أخرى انه لا فائدة من أن يشمل التعليم الأولى علوم الجغرافيا والتاريخ ، والأفضل أن يدرسوا الشادوف والنورج وكل ما يتعلق بالزراعة ، على أن تشمل كتب المطالعة موضوعات نافعة مثل دودة القطن وكيفية مقاومتها ، وعلاقة المزارعين ببنك التسليف ونماذج من استمارات التسليف ونماذج من عقود الايجار.. إلخ ، ثم أبدى تخوفه من أن خريجى المدارس الالزامية أصبحوا يرتدون «جلاليب مكوية أو طواقى بالاجور وأحذية ملونة» ، وأن استمر هذا الحال سوف يؤدى الى أن يتحول أصحاب الجلاليب الزرقاء الى «أصحاب جلاليب مكوية»(٦).

واذا كانت فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى والتى امتدت الى ما

شاء الله قد أظهرت حرصا من جانب كثيرين على نقل كل جديد والجرى وراء كل طريف براق ، فان هذا قد دعا بعض المفكرين الى أن ينادوا بغربلة ما ينقل عن الغرب ، والتمييز بين ما ينفعنا منه وما يضرنا ، وما نأخذ منه وما ندع . ومن أبرز ما كتب فى ذلك مقال لعبد الوهاب عزام ، نشره فى ملحق جريدة السياسة الأدبى (عدد ١٤ جمادى الثانية ١٣٥١هـ / ١٤ أكتوبر ١٩٣٢ ، عدد خاص بمؤتمر الطلبة الشرقيين) .

حيث قال : «.... فاذا أحسسنا فى أنفسنا كرامة الانسان وأنفة الحر فكرنا فعرفنا الذى نأخذ من أوربا والذى ندع ، والذى نستحسن لأنفسنا والذى نستقبح ، ونقدنا فقلنا : هذا حلال وهذا حرام ، وهذا طيب وهذا خبيث ، ثم رجعنا الى تراث آبائنا نحفظ منه كل مفخرة ، ونعتز فيه بكل مأثرة ، وخططنا لأنفسنا فى معترك الحياة خطة من عمل عقولنا وأيدينا ووحى تاريخنا وآدابنا ، نصل ماضينا وحاضرنا بالمستقبل الذى هو أشبه بنا وبأخلاقنا وآدابنا وعقائدنا وتاريخنا .

«واذا أحسنا التفكير عرفنا فرق ما بين الصناعات والأخلاق والعادات ، ولا يلتبس علينا ما نأخذ من أوربا من العلوم الطبيعية ونتائجها ، وما نتجنب من أخلاقها وآدابها ، فانه لا فرق بين الحساب والهندسة والكيمياء فى الشرق والعرب ، ولكن شتان ما بينهما فى العقائد والخلق وسنن الاجتماع وما يتصل بذلك ، فان لكل أمة من أخلاقها وآدابها ثوبا حاكته القرون وعمت به الأجيال ، فليس يصلح لغيرها ، ولا يصلح لها غيره»(٧) .

وباعلان الهدنة وانتهاء الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥ ، تجمعت كل عوامل الانفجار .. فالهوة الاجتماعية بين كبار ملاك الأراضى ، وبين رجال الصناعة زادت اتساعا بنمو القطاع الصناعى ، وأصبحت تبعا لهذا ، طريقة حل المشكلات تختلف فيما بينهما .. إن رجال الصناعة يريدون حماية انتاجهم من المنافسة والتطور به والمحافظة على نسبة أرباحهم فى خلال الحرب ، ثم هناك أمريكا ، ذلك العامل الجديد الذى دخل المعركة ، فهناك جناح جديد من رجال الصناعة يختلف عن ذلك الجناح الكلاسيكى القديم والمتداخل مع الاستعمار البريطانى ، هذا الجناح الجديد يعمل على الارتباط بالاستعمار الأمريكى لكى يستطيع بالمشاركة معه أن يؤسسا تلك المشروعات التى تتسم بالضخامة(٨) .

وكلا الجناحين سواء البريطانى أو الأمريكى ، يريد أن يتطور ويزيد من أرباحه . وكانت الخطة الرئيسية لكلا المعسكرين هى محاولة الوصول الى مكاسب من الاستعمار بالتفاهم والتعاون معه فى المشروعات المزمع اقامتها .

وبصفة عامة رئيسية ظلت الجماهير الشعبية بدون قيادة حقيقية تعبر عن مصالحها الخاصة ، هذه القيادة التى افتقرت اليها الجماهير بعد أن بدأت سلسلة المهادنات من جانب حزب الوفد والانسلاخات عنه . وقد ظل الاستعمار وحلفاؤه يعملون بكل الطرق لمنع تكوين هذه القيادة ... لقد زادت ظروف الحرب جيوش الفقراء ، وبسبب فقدان القيادة كانت معارك هذه الشرائح المطحونة تتنازعها عديد من الاتجاهات التى

تخدم عديدا من المصالح ، واستطاعت التنظيمات الايديولوجية أن تستغل ضعف ثقة الجماهير ، الذى أخذ يتزايد في الوفد ، ثم عدم وجود قيادة أخرى تقود الكفاح العملى ضد الاستعمار وتجذب عديدا من طبقة صغار المثقفين والتجار والحرفيين الحائرة المترددة(٩) .

خطتان أجنبيتان لتطوير التعليم !

وسط هذه الظروف جميعا ، كان من الطبيعى أن تدير القيادة التعليمية وجهها الى أوربا كى تستلهم منها (حلا) لمأزق التعليم الذى ما فتئت مشروعات ترسم وتخطط لتطويره ثم لا تعرف الطريق - غالبا - إلى التنفيذ ، فيزداد المأزق إحراجا وضيقا . والتفكير فى استدعاء خبراء أجانب لتطوير التعليم أمر يثير العجب حقا ، فالتعليم (نظام اجتماعى) ، وهو أيضا (نظام ثقافى) مما يتصل بعادات الأمة وتقاليدها ومنهجها فى التفكير والحياة وعقيدتها ، فكيف يتأتى لهذا الوافد عبر ثقافة أخرى ونظام اجتماعى مخالف ، بل وماذا نقول ؟ ومن معسكر معاد يتربص بالأمة دائما لمزيد من الاستغلال والاستعباد ، كيف يتأتى له أن يفكر وفقا للاحتياجات الحقيقية الفعلية للأمة ومستقبلها ؟ لو كانت المسألة مسألة زراعية أو صناعية أو ما شابه ذلك فلربما كان الأمر مقبولا ، أما فى مجال التعليم فهو ليس مقبولا فحسب وانما هو ضد قوانين التطوير والتطور نفسها !!

أما أول الخبيرين فهو المستر (ف . أو . مان) ، مفتش المدارس وكليات المعلمين بادارة المعارف بانجلترا ، طلب اليه وزير المعارف فى

سبتمبر سنة ١٩٢٨ أن يبحث فى خلال زيارة طويلة لمصر امتدت منذ هذا التاريخ حتى آخر ابريل سنة ١٩٢٩ ، المسائل المختلفة المتعلقة بالتعليم العام فى مصر .

وكان الخبير الثانى ، (أ د . كلاباريد) الدكتور فى الطب وأستاذ علم النفس فى كلية العلوم بجامعة جنيف وخبير ، عهدت اليه الوزارة وضع خطة عامة للإصلاح المدرسى ، ووصل الى القاهرة فى أخريات أكتوبر ١٩٢٨ ، وقدم تقريره فى مايو سنة ١٩٢٩ .

مشروع (مان) للتطوير :

ومن المدهش حقا أن يسجل المستر مان فى مقدمة مشروعه ، نفس الملاحظة التى قدمنا نحن بها هذا الجزء ، وان كان قد انتهى الى نتيجة غير تلك التى انتهينا اليها ، فهو يعترف بأن التقرير «كتب من وجهة نظر أوربية فى جوهرها وعلى الأخص انجليزية ، وهو يرمى الى أن لاتطبق على معاهد التعليم المصرية نفس القواعد التى تقضى خير النظم التعليمية الحديثة بتطبيقها على المدارس والكليات ومعاهد التعليم الفنى فى أوربا ولم أر مبررا لاتخاذ مستوى غير هذا يكون فى الواقع أقل منه» .

وهو يبرر هذا النهج بأن مصر قد بدأت السير على طريق تقدم نهجه غربى ، فتطوير التعليم المصرى اذن كان يساير النموذج الغربى ، هو عملية منطقية تتسق والاتجاه العام وبالتالى «فان انتهاج هذا المسلك له ميزة أخرى وهى أن ما تضمنه هذا التقرير سيفيد على الأقل كما هو

المأمول فى ايجاد بعض الارتباط بين أساليب التعليم ودرجاته فى المدارس المصرية وبين ما هو متبع الآن فى المعاهد المماثلة لها فى أوربا».

ولا يخفى «مان» وعيه بوجهة النظر التى قلناها فى معارضة أن يعهد (لأوربى) بالنظر فى تطوير التعليم فى مصر وذلك لأنه «لا يحسب فيه حساب الظروف الاجتماعية التى لابد من وجودها بين قطر كمصر وآخر كانجلترا وهى فروق فى التاريخ والدين والحياة والتقاليد الاجتماعية التى يجب دائما أن ترتسم خصائصها ومميزاتها الى حد كبير فى نوع التعليم المنتشر فى كل من البلدين وفيما يبدو من تطوراته» ومع ذلك فهو يعترف بأنه قد قصد «ترك هذه الفروق على الرغم من أهميتها»(١٠) ، ويحاول أن يخفف من احتمالات خطأ التشخيص الناتجة عن ذلك بأنه قضى بمصر مدة ثمانية أشهر باحثا دارسا متعمقا .

و(مان) يخلط هنا بين وظيفة الباحث الدارس ، وبين وظيفة (المصلح) و(المخطط الاجتماعى) ، فمن حق الباحث من مجتمع أن يعكف على التعليم فى مجتمع آخر يبحثه ويدرسه ويفهمه ، أما أن يقوم بعملية تخطيط وانشاء وبناء لنظام اجتماعى فرعى يقوم على تنشئة عشرات الألوف من أبناء الوطن المغاير ، فهذا بعيد عن عملية المنهج الاجتماعى نفسه ، فليست المسألة مسألة بحث ودراسة فقط وإنما هى (عواطف) و(أحاسيس) و(وعى تاريخى) مما له خصوصية ثقافية تصيب

مشروع البناء بثغرات كفيلة بهدمه .

أما المسائل التى طلب من المستر مان بحثها فهى نفس المسائل التى طلب من الدكتور كلاباريد بحثها ، وهى تشمل القضايا التالية :

١ - مدارس المعلمين : هل يجب أن تشتمل الدراسة فى هذه المدارس على مواد التربية ومواد الثقافة العامة معا أو ترجأ دراسة مواد التربية الى ما بعد اتمام دراسة مواد الثقافة ؟ .

٢ - اذا اختير الأمر الأول فهل يجب ادماج مدرستى المعلمين فى كليتى الآداب والعلوم باﻟ ـمعة ، وبعد ذلك يتلقى الطلبة الذين يرغبون فى مزاولة مهنة التدريس مقررا فى مواد التربية بمعهد للمعلمين ؟ وهل يكون هذا المعهد واحدا لطلبة العلوم والآداب أو يجب تخصيص معهد لكل فريق ؟ .

٣ - اذا اختير الأمر الثانى ، فماذا يجب أن تكون العلاقة بين مدرستى المعلمين وبين كليتى الآداب والعلوم بالجامعة ؟ وكيف يتيسر الانتفاع بخريجى هاتين الكليتين فى مهنة التدريس ؟ .

٤ - هل يجب أن يكون إعداد الطلبة لمهنة التدريس بالمدارس الابتدائية مماثلا لإعدادهم للتدريس بالمدارس الثانوية من حيث مواد التربية ومواد الثقافة أو يجب أن يكون إعداد كل فريق مختلفا عن إعداد الفريق الآخر ؟ .

٥ - المطلوب وضع نظام عام لمدارس المعلمين وفق المبادىء التى يستقر الرأى عليها ، ويكون مشتملا على المقررات الدراسية اللازمة

وغيرها من الأمور المهمة الأساسية .

٦ – هل المقررات الدراسية المتبعة فى مختلف مراحل التعليم العام وافية أو تحتاج الى تعديل وبخاصة من حيث عدد مواد الدراسة ومقدار ما يدرس من كل مقرر والامتحانات العامة وغيرها وهل من المستحسن جعل دراسة البنات ودراسة البنين واحدة ؟ .

٧ – درس نظام التعليم الأولى الالزامى اللازم لأمة تهم بالخروج من ثمار الأمية : هل يعد هذا النظام ملائما من الوجهتين الاجتماعية والتعليمية لحالة الأمة فى الوقت الحاضر ؟ .

٨ – ما هو عدد المحال (الأماكن) التى يجب ايجادها فى كل مرحلة من مراحل التعليم العام بالنسبة الى عدد السكان وكذلك عدد الأماكن التى يجب إعدادها للتعليم الفنى المتوسط ، أى الصناعى والزراعى والتجارى ؟ .

٩ – ما هى نسبة ما يجب تخصيصه للتعليم من ميزانية الدولة العامة ؟ .

١٠ – علاقة المدارس المتوسطة بالجامعة .

ومن الملاحظ أن ٥٠٪ من القضايا التى طلب الى الخبيرين إبداء الرأى فيها هى قضايا تتصل بنظام إعداد المعلمين ، واحتلت جميع القضايا الأخرى النصف الباقى ، فهل يدل هذا على الوعى بمركزية قضية تكوين المعلم ؟ الحق أننا لا نستطيع أن نقطع بهذا .

أولا – نطاق التعليم القائم وخطة توسيعه فى المستقبل القريب :

تبين للمستر مان من فحص الاحصاءات الخاصة بالتعليم ، ما يأتى من الأمور الأساسية (١١):

أ - إن ما أعد حتى ذلك الوقت من وسائل التعليم الأولى ناقص نقصا كبيرا اذ أنه لم يوجد فى المدارس الأولية القائمة سوى ٥٣١٠٠٠ محل فى حين أن البلاد كانت تحتاج فعلا الى ما يقرب من ١٥٠٠٠٠٠ محل ، هذا اذا جعلت مدة الدراسة خمس سنوات فقط .

ب - إن تعليم الأطفال المدرسى بحسب الطرق الحديثة يكاد يكون معدوما فى جميع أنحاء مصر ، وهذا مما يجعل طرق التعليم معيبة منذ البداية .

ج - إن نسبة ما أعد للتعليم العالى وما يتبعه من التعليم الابتدائى والثانوى تزيد زيادة فاحشة على نسبة ما أعد للتعليم الأولى .

د - إن ما أعد من الوسائل لتعليم البنات ضئيل بالنسبة الى ما أعد لتعليم البنين ، ولهذا اقترح خبيرنا ما يأتى :

١ - مواصلة السير على ما قررته الوزارة فى هذا الشأن والاسراع بقدر الاستطاعة فى إنشاء عدد من المدارس الأولية يكفى لتعليم كل من يبلغ سن التعليم الأولى من البنين والبنات فى مصر .

٢ - إنشاء أقسام للأطفال فى مدارس الحكومة لتعليم جميع صغار التلاميذ بواسطة معلمات على النمط الحديث المتبع فى رياض الأطفال .

٣ - أن يراعى فى المستقبل جعل نصيب البنات من محال التعليم المدرسى كنصيب البنين ، وأن تبذل جهود خاصة فى تلافى ما حدث

حتى ذلك الوقت من النقص فى وسائل تعليم البنات .

أما فيما يتعلق بالسؤالين اللذين وجها الى الخبير بشأن عدد المحال التى يجب ايجادها أولا فى كل مرحلة من مراحل التعليم العام بالنسبة لعدد السكان . وثانيا فى التعليم المتوسط الفنى ، فقد بين أن أنواع التعليم الابتدائى والثانوى والفنى فى مصر لا يعتبرها الجمهور فى ذلك الوقت إلا كسبل توصل الناشئين الى التوظف أو ممارسة الأعمال المحمية من المنافسة ، وهذه فى الغالب كانت مكتظة بمحترفيها ، ولهذا فقد اقترح ما يلى :

٤ - أن يوجه الجهد الى إعداد المحال اللازمة لتعميم التعليم الأولى الأساسى ، أما فروع التعليم الأخرى ، فقد أوجب أن لا يوسع من نطاقها إلا بقدر ما يتبين من اتساع المجال لاستخدام جميع خريجى مدارسها فى شئون الحياة الاجتماعية والاقتصادية فى مصر استخداما يعود عليهم وعلى البلاد بالفائدة .

٥ - وجوب توخى الحذر والحيطة فى توسيع نطاق التعليم الابتدائى والثانوى والعالى حتى لا تخرج هذه المدارس عددا من التلاميذ يزيد على العدد الذى يستطيع كسب العيش بطريقة مرضية .

أما عن سؤال الوزارة المختص بتعيين نسبة الجزء الذى يجب تخصيصه من ميزانية الدولة العامة للتعليم ، فقد كانت اجابة المستر مان أن هذا الجزء يجب أن تقرره السلطة المصرية المختصة بعد فحص جميع ما تتطلبه المصالح الأخرى من مال الحكومة فحصا وافيا

والموازنة بينها من حيث الأهمية ، وقد رجح أن المدارس الأولية أحق من غيرها فى ذلك الوقت بأن تستوفى حاجتها من مجموع الاعتمادات التى يتيسر الحصول عليها .

ثانيا - ما يتصل بتعليم البنات : رأى المستر مان أن ما اتخذ حديثا من الاجراءات لجعل الدراسة فيها مماثلة تقريبا لدراسة مدارس البنين ، لا يبعث على الارتياح ، ولهذا فقد اقترح ما يلى[١٢] :

١ - أن لا يسمح فى مدارس البنات الابتدائية والثانوية بأن يكون لغرض إعداد التلميذات للتعليم الحرفى الذى قد يرغب بعضهن فى تلقيه فيما بعد من الأهمية ما يحجب الغرض التثقيفى العام وهو تهذيب الفتيات وإعدادهن للقيام بواجباتهن المعتادة فى الحياة المنزلية والاجتماعية ، ولهذا فقد أوجب الخبير أن يدخل فى خطط الدراسة وطرق التدريس المختصة بهذه المدارس وكذلك خطط الامتحانات - اذا كانت لازمة حقا - من ضروب التعديل والتنويع ما يكفل بقدر الاستطاعة تحقيق هذين الغرضين معا .

٢ - إن ما كان متبعا فى ذلك الوقت من عزل التلميذات اللواتى كن يتعلمن بقصد الاستعداد لممارسة إحدى المهن النسوية بعد تخرجهن - وهى فى الغالب مهنة التعليم - عن التلميذات الأخريات اللواتى يتلقين الدراسة الابتدائية والثانوية لغرض آخر غير كسب العيش قد يؤدى فى النهاية الى ظهور عيوب جسيمة فى نظام التعليم بوجه عام .

ثالثا - فيما يتعلق بالمدارس الفنية المتوسطة : فقد اقترح المستر

مان(١٣): .

١ - تعديل نظام امتحان شهادة اتمام الدراسة الابتدائية وامتحان شهادة القسم الأول من الدراسة الثانوية على أن يعنى بوجه خاص فى هذا التعديل بايجاد وسائل فى هذين الامتحانين تجعلهما أكثر صلاحية مما كان قائما لسبر غور استعداد الطلبة لتعلم الأمور الفنية أو يباح للمدارس الفنية أن تعقد امتحانات دخول خاصة بها .

٢ - مقاومة تغلب الدراسة النظرية والعلمية فى التعليم الفنى ، وذلك بتأليف مجلس استشارى فى كل مدرسة فنية اذا أمكن أن تمثل فيه كل صناعة من الصناعات التى تعلم فى المدرسة ، وكذلك بزيادة عدد معلمى الصناعات الذين سبق لهم ان مارسوا العمل فى ميدان الصناعة الحرة فى أوربا وفى مصر ذاتها زيادة كبيرة .

٣ - ليس من الضرورى أن تكون مدة التعليم فى كل صناعة مساوية تماما لمدة التعليم فى غيرها .

٤ - أن تتخذ التدابير اللازمة لتمكين خيار التلاميذ فى المدارس المتوسطة من مواصلة دراستهم فى المدارس العالية الملائمة لهم .

رابعا - فيما يتعلق بطرق التنظيم المدرسى : وفى هذا المجال بصفة خاصة نجد جملة من المقترحات الجيدة بالفعل ، مثال ذلك :

١ - أن يفسح المجال تدريجيا لنظار المدارس لأن يقسموا تلاميذهم الى فرق وفقا لطرق مرنة بحيث تقوم على معايير السن ودرجة الذكاء ومستوى المعلومات وما شاكل ذلك ، وهذا يقتضى مواجهة ما كان

سائدا من تفاوت كبير فى أعمار الطلاب بمختلف الفرق وتعديل نظم الامتحانات العامة بادخال المواد الاختيارية ، وتشجيع نظار المدارس على إدخال صور التنويع فى خطط العمل بمدارسهم وفقا لظروف مدارسهم .

٢ - اتخاذ الاجراءات اللازمة لإدخال الأساليب الحديثة فى التدريس وعلى الأخص فيما يتعلق بازالة حالة الخمول العقلى التى كانت سائدة بين التلاميذ وتنمية نشاطهم العقلى وتعويدهم الاستقلال فى التفكير والعمل ، مع وجوب مقاومة عادة الاستظهار أو الحفظ ، فضلا عن أهمية تشجيع التلاميذ على صور التعلم الذاتى مما يحتاج الأمر معه الى تزويد المدارس بعدد كاف من الكتب الخارجية للقراءة .

٣ - لكى يتيسر شرح طرق التعليم الحديثة وكيفية تطبيقها على المدارس المصرية شرحا عمليا أوجب المستر مان إنشاء مدارس نموذجية فى مدن متعددة بالبلاد ، لكل نوع من أنواع التعليم مع العناية بأن تكون تجهيزاتها على قدر عال من الجودة وحسن اختيار موظفيها ومعلميها ، وذلك حتى يستفيد منها طلبة وطالبات مدارس المعلمين والمعلمات .

ومما يذكر أن هذه التوصية بصفة خاصة قد عرفت طريقها الى التنفيذ منذ الثلاثينات وكانت هذه المدارس (النموذجية) حقول تجارب لطرق التعليم الحديثة وأمدت حركة التعليم فى مصر والفكر التربوى بالكثير من الاتجاهات والأفكار الغربية ، واذا كان مقدم الاقتراح

(انجليزيا) كان يأمل فى مزيد من ربط التعليم المصرى بانجلترا فقد شاءت الظروف أن يكون اقتراح مثل هذا قناة لتسريب التربية الأمريكية أكثر من أن تكون لنقل التربية الانجليزية ، كما حدث نفس الشيء بالنسبة لمعهد التربية .

٤ - ويبرز اقتراح آخر ، بجانب هذه المقترحات (الموضوعية) يحاول من خلال الاقتراح مزيدا من صور الربط بين التعليم المصرى والتعليم الأوربى ، اذ اقترح الاستمرار فى ارسال خيرة الطلاب المصريين الى أوربا لدراسة نظم التعليم والتربية .

خامسا - مدرسة المعلمين العليا وعلاقتها بالجامعة المصرية : ولعلنا نأتى هنا الى أخطر ما جاء فى التقرير نتيجة ما تركه بالفعل من بصمات على حركة التعليم المصرى عددا من السنوات غير قليل ، فقد كانت كل من مدرسة المعلمين العليا والجامعة تمثلان منهجين فى التفكير والتعليم والتربية بذرا قدرا غير قليل من الصراع بين خريجيهما، فعمل تنفيذ اقتراح خبيرنا على توجيهه فى مسار آخر ، فما هو هذا الاقتراح(١٤) ؟ .

١ - أن تكون الغاية التى يجب بلوغها ، ايجاد نظام يتمكن به الطلبة الذين ينوون الاشتغال بالتدريس فى المدارس الابتدائية والثانوية أو فى المدارس الثانوية على الأقل ، من تلقى الدراسة التثقيفية اللازمة (الاعداد الأكاديمى) له فى الجامعة ، ويقتضى هذا النظام أن يحصل هؤلاء الطلاب أولا على درجة فى الآداب أو العلوم من الجامعة ثم

يقضوا بعد ذلك مدة فى دراسة التربية العلمية (العلوم التربوية والنفسية) والتدرب على أساليب التربية العملية .

٢ - البحث عن أفضل الطرق لادماج طلبة مدرسة المعلمين العليا (القسم العلمى) فى كلية العلوم ، وادماج طلبة القسم الأدبى من المدرسة نفسها فى كلية الآداب ، على أن تسعى الوزارة لأن تضم كلية الآداب عددا من المقررات أو الاقسام التى تستطيع مواجهة ما يدرس من مواد أدبية بالمدارس حيث كانت كلية الآداب محدودة التخصصات والأقسام فى ذلك الوقت .

٣ - يجب إنشاء معهد للتربية يلتحق به الطلبة بعد نيلهم الدرجة الجامعية (علوم أو آداب) ليتلقوا فيه دراسة التربية العلمية والعملية لمدة سنة واحدة . وقد تم تنفيذ هذا الاقتراح وبدأت تصفية مدرسة المعلمين العليا ، مع ملاحظة أن فكرة انشاء معهد للتربية بعد الدراسة الجامعية تمثل نفس النظام السائد فى جامعة لندن ، وقد أنشىء معهدنا بالفعل عام ١٩٢٩ واستطاع هذا المعهد أن يطبع التعليم المصرى بالعديد من السمات التى لم تكن كلها خيرا ، لا بل لقد كان له أثره أيضا فى المنطقة العربية كلها باعتبار ما مثله من ريادة .

٤ - أما بالنسبة لمعلمى المدارس الابتدائية فقد اقترح المستر مان أن تكون دراستهم التثقيفية (الأكاديمية) لمدة ثلاث سنوات بعد الانتهاء من المدرسة الثانوية .

مشروع كلاباريد :

نضح تخصص كل خبير فى مجموعة الخطوط العامة المكونة لمشروع النهوض التربوى كما يراه ، فالمستر مان (المفتش) غلب على اقتراحاته جانب (التنظيم) ، أما الخبير السويسرى كلاباريد الذى كان استاذا فى علم النفس ، فقد غلب على مقترحاته جانب (المبادىء التربوية والأسس النفسية) .. الأول ينظر الى التعليم وكأنه يقف خارج التلميذ ، والثانى ينظر إلى التعليم وكأنه (يستبطن) التلميذ من الداخل .

ولا نريد أن نقف طويلا أمام سلسلة (النقود) التي رآها صاحبنا فى التعليم المصرى ، كخطوة أولية لرسم معالم الاصلاح والتطوير ، فقد أصبحت العيوب والسلبيات شائعة ومشهورة ، ولأن الاصلاح الحقيقى لا يأخذ مجراه ، فان الحديث عن العيوب يصبح معادا ومكررا ، ومن هنا فسوف لا نتوقف إلا أمام ما نرى أنه لم يسبق تكراره الا فيما ندر.

ففيما يتعلق بالتنمية الذاتية لدى التلاميذ ، لاحظ كلاباريد أن المدارس لا تدع التلاميذ ينصرفون الى فصول الدراسة عن اختيار دون قسر وارغام ، بل تصبغ انصرافهم اليها بصبغة الجمود والجفوة العسكرية . وهو إذ يعترف بأن تعويد الطلاب على النظام له فوائده كمبادرتهم الى الاصطفاف أو سيرهم مثنى مثنى ، تنفيذا للأوامر وإطاعة لها ، الا أنه رأى ذلك أولى بدروس التربية الرياضية أو ببعض الظروف والمناسبات الخاصة (كالدخول فى المتاحف) منه بالاستعداد للدخول فى الفصول الدراسية(١٥) .

ورأى خبيرنا أن مزج الحياة المدرسية بمثل هذه الجفوة العسكرية

تجاوز للحد وفعل معاكس ومضاد للتربية الذى يستهدف أن تجىء الطاعة من التلميذ بناء على وازع داخلى وليس عن طريق قهر وضغط خارجي ، وعلى عكس ما كان سائدا فقد نصح بأن تبذر فى نفس التلميذ المصرى تدريجيا فكرة أن المدرسة (بيت آخر) له يرى فيه حسن الرعاية والعطف كما يرى فى بيته الأول مع والديه ، وأن الطريق الى ذلك أن تقترب الحياة فى المدرسة من الحياة التى يراها التلميذ بالخارج وإلا فانه سينظر الى المدرسة على أنها صورة من صور (الاعتقال) !!

ومما يؤسف له حقا تلك الملاحظة الأخرى التى سجلها الخبير السويسرى من حيث ما شاهده على وجوه أغلب التلاميذ من آثار الاكتئاب والشحوب «وأذكر اننا ما رأينا فى مدرسة قط وجوها عليها نضرة البشاشة والنعيم ، وضاعف من دهشتنا أن لاحظنا حتى فى الأرياف وفى أزهى أيام الربيع أن التلاميذ محبوسون فى غرف أغلب ما تكون ضيقة ومظلمة ينقبض الصدر من الإقامة بها لأنها أشبه بالسجن منها بالغرفة ، فى حين أن من الميسور جعل التدريس فى الهواء الطلق».

ومن الجدير بالذكر أن كلاباريد قام بخطوة غير مسبوقة فى تاريخ التعليم المصرى على الرغم مما يمكن ذكره من تحفظات عليها ، فقد أراد الرجل ، قبل أن يدرس حالة التعليم المصرى ، لابد من الوقوف على درجة ذكاء التلاميذ المصريين واتجاه نموهم العقلى ، فكان أن قام بتطبيق مجموعة ضخمة من اختبارات الذكاء على أعداد كبيرة وساعده

فى ذلك قطب التعليم المشهور اسماعيل القبانى الذى ستلعب هذه الخطوة عنده دورا كبيرا فيقيم العديد من آرائه على فكرة (اختبارات الذكاء) ، واشترك فى التطبيق أيضا أستاذ الفلسفة الشهير الدكتور منصور فهمى .

وقد نما الى الخبير أن هناك استياء من طريقة العمل بالمدارس المصرية ، وأشهر ما يعيبها قلة التروى والتعقل وعدم الاكتراث، فحدثته نفسه بتلك المقولة الذائعة لدى أهل الغرب بأن الأجسام فى البلاد الجنوبية تنمو قبل الأوان «وبالتالى فقد يكون هذا النمو المبكر هو علة ما يعترى الوظائف العقلية فيما بعد من الضعف والفتور ، كما يضعف النظام العضوى ويتلاشى بتأثير النمو السريع الشديد»(١٦) .

لكن كلاباريد لما وصل الى مصر وجد أن الأطفال الى العاشرة أو الثانية عشرة من أعمارهم يكونون على جانب عظيم من حدة الذكاء ، الا أن هذا الذكاء الساطع لا يلبث أن يخبو نوره فى السنوات التالية «ومهما تكن الفروض فى شأن ما يتلو النمو المبكر من ضعف الذكاء وتثاقل الفهم ، فقد كان لزاما أن أتولى بنفسى تحقيق هذا الأمر بالأساليب الدقيقة وتقدير أهميته وتحديد مدة النمو المبكر ومعرفة هل يصدق هذا الأمر أيضا بطريقة واحدة على جميع الوظائف البسيكلوجية ورسم منحنى لقياس النمو العقلى» (١٧).

ولقد كان من الواضح أن (سوء النتائج) التى حصل عليها الخبير - وباعترافه لايمكن أن تفسر بارجاعها الى (غباء فطرى) لدى الطلاب ،

وانما الى (الوسط) الذى يشمل كلا من العوامل المدرسية والعوامل المنزلية ، فأساليب التدريس عتيقة لا تثير التفكير ولا تنمى الشخصية «والواقع أن الأطفال والشبان المصريين من الطبقات الدنيا تنقصها الأسباب المنشطة للعقل والبواعث التى تستثير دفين الذكاء كما تنقصها لتفتيق أذهانهم تلك الفرص التى كثيرا ما تسنح للأطفال الصغار الأوربيين فى حياتهم» . ولا نستطيع أن ننسى بطبيعة الحال أن الجمهرة الكبرى من الآباء والأمهات كانوا أميين ، وبالتالى لا يستطيعون حث أطفالهم وتشجيعهم على الاجتهاد «وقصارى ما يسمعونه فى بيوتهم ليس فى شىء من عناصر التثقيف والتعليم التى تتخلل المحادثات فى العائلات الأوربية التى فى مستواهم الاجتماعى».

حتى بالنسبة لأبناء الشرائح الاجتماعية العليا فى المدن، فان الطلاب لا يجدون فى متناول أيديهم طائفة من الكتب التى تتناسب وأعمارهم ولا المجلات والجرائد الخاصة بالأطفال.

أما المبادىء التى رأى كلاباريد ضرورة أن يبنى التعليم المصرى عليها ، فهى:

١ - يجب أن تكون التربية وظيفية الحاجة والمصلحة : فاذا أريد أن يكون التعليم مثمراً لابد أن يكون محوره مصلحة التلميذ ، والمسألة بالنسبة للتعليم تجاه مصلحة التلميذ مسألة حياة أو موت ، والمعلم البارع هو الذى يستثير الحاجة من مكانها ويتخذ المصلحة إماما له فيما يريد أن يمضيه من الأعمال بواسطة التلاميذ ، ولا يكون ذلك إلا

بربط ما يتعلمه التلميذ بحاجة أو أكثر من حاجاته الفطرية.

٢ – اللعب : فقد أثبت علم النفس أن اللعب ميل فطرى فى الطفل وأن له أثره التربوى فيه. يستفيد الطفل أشياء شتى قبل ذهابه الى المدرسة بزمن طويل عن طريقه، وبه يحصل المربى على نتائج باهرة إن أحسن التصرف فى الاستعانة به. ونصح الخبير بألا تقتصر هذه الطريقة على مدارس الأطفال بل أن تتعداها الى المدارس الأولية والابتدائية والمدارس الثانوية. ومن فوائد اللعب حمل الطفل على الانتباه وإظهار قدرته على العمل الى أقصى حد، فهو إذن المحرك لهمته جثمانيا وعقليا.

وبالتالى فمن المفضل أن نكسو ما نعلمه للتلميذ بطابع اللهو واللعب حتى يقبل عليه راضيا متفائلا.

٣ – الغرضية : فلسنا بحاجة الى التذكير بأن نشاط الانسان العقلى وفكره وخطة سيره ترمى دائما الى غاية معينة. بل إن هذه الغاية هى علة وجودها وأن الانسان الذى يعمل لغير غاية يبررها جهده وسعيه جدير به أن يكون فى عداد المأفونين. ومن المعلوم أنه مما يثبط الهمة ويوهن القوة أن يباشر المرء عملا دون أن يعلم لماذا هو مطالب به ولا أن يدرك كنه الغرض المقصود منه.

من أجل هذا نصح الخبير ، المعلم المصرى بأن يجعل التلاميذ يستشعرون بفائدة العمل الذى يطلب منهم أداؤه. ونقول مع الخبير «يجعلهم يستشعرون»، اذ لا يكفى أن يقال لهم أن هذا يملأ رءوسهم

بشتى المعلومات أو يدرب ذكاءهم ، فمما لابد منه فى هذا المقام أيضا أن يربط الفرض الذى يراد من الاطفال أن يبلغوا اليه بما هو معروف فيهم من ميول أو بأى حدث من الأحداث الجارية فى حياتهم اليومية.

٤ - الحرية : فلسنا في حاجة هنا لنلفت الأنظار الى ما للحرية من شأن كبير في تنمية الشعور بالمسئولية وبالتالى فى تكوين الإدارة فإن من لا يعمل إلا بأمر غيره ولا ينزل إلا على حكمه لا يدرك معنى الطاعة للنظام أى النظام الحقيقى الذى هو نظام الوازع النفسى الذى يرضاه مختارا، وقد أصابت المربية الكبيرة (منتسورى) فى قولها بهذا الشأن «لا يحق لأحد أن يقول عن امرىء انه خاضع للنظام اذا بدا من ظاهره كذبا انه لا يتحرك كالمشلول أو صامت كالميت فان مثل هذا المرء كائن فى حكم العدم لا كائن مطيع للنظام».

٥ - يجب أن يكون التعليم فرديا / اجتماعيا : أما وجوب كونه فرديا فالمقصود بذلك مراعاة الفروق الفردية بين التلاميذ بحيث يقدم لهم من التعليم ماهو مناسب لاستعداداتهم ولميولهم مما يقتضى التنويع في أساليب التعليم وكذلك المناهج، أما محاولة صبهم جميعا فى قالب واحد بدعوى (التوحيد) فهذا يقتل بذور نمو الشخصية، «فواجب المعلم أن يحيط الطفل بظروف تساعده على استغلال أوفى قسط من مواهبه ووسيلته لذلك أن يستطلع أحوال تلاميذه ومعرفة كل منهم على حدة وأن يلم بشىء من مستواه العقلى ومؤهلاته الخاصة والوسط الذى يعيش فيه كى يتاح له تطبيق المنهج المقرر على كل منهم»(١٨) .

٦ – يجب أن تكون التربية اجتماعية: فلن تكون التربية وظيفية اذا لم تكن اجتماعية، اذ أن الأغراض التى يرمى اليها الانسان أغراض اجتماعية فى الغالب أو متصلة اتصالا وثيقا بالحياة الاجتماعية، فعزة النفس والطمع والشوق الى موافقة الغير واستحسانه والاخلاص والشعور بالعدل وشهوة الحكم والتسلط ،مصادر لحاجات لا يمكن قضاؤها بعيدا عن الحياة الاجتماعية . فواجب المدرسة اذن إحاطة الطفل من الظروف بما يجعله يشعر شعورا طبيعيا عن طريق طبيعة الوسط الاجتماعى الذى يعيش فيه بأنه جزء من الجماعة وتابع لها وعندئذ يكون تيقظ الشعور فيه بوجوب التضامن والتعاون النتيجة الطبيعية لحاجته الى التطبع بطابع الوسط الاجتماعى.

أما من حيث الجانب التطبيقى . فقد اقترح كلاباريد ما يلى:

١ – يجب أن يعهد بتربية التلاميذ حتى سن التاسعة الى معلمات لا الى معلمين، بحكم طبيعة الأنثى اللطيفة التى تلازم فطرة الطفل الضعيفة وما جبلت عليه من مشاعر الأمومة التى يكون الطفل مازال قريب العهد بها .

٢ – تجنيس الصفوف الدراسية. ويتم هذا بتوزيع التلاميذ وفقا للسن ومستوى الذكاء ، فلا يجمع فى الفصل الواحد إلا المتقاربين فى هذين المعيارين. وتقضى المصلحة بأن تنشأ فرق للضعفاء حتى تتيسر العناية بهم.

٣ – يجب فى بداية السنة الدراسية وفى كل ثلاثة أشهر إجراء

اختبار لكل تلميذ لحالته الجسمية وكذلك مستوى الذكاء وأن يثبت ذلك فى بطاقة خاصة بكل منهم تصبح علامة مميزة تدل على تطور حاله والعمل وفقا لها .

والحق ان مثل هذه البطاقة قد طبقت بالفعل بعد ذلك بعدة سنوات لكنها لم تستمر ، ذلك لأنها تقتضى نوعية معينة من المعلمين والنظار ، فضلا عن الامكانيات والوعى التربوى والنفسى .

٤ - التقليل من استعمال كتب (مقررة) أو حفظها ومنع استظهارها بتاتا ، والاستعاضة عنها بمذكرات يأخذها التلاميذ بأنفسهم سواء فى خلال درس المعلم أو من الكتب والمعالم والموسوعات التى يستعين التلميذ بها فى مكتبة المدرسة أو فى المنزل ، ثم نقارن نصوص المذكرات التى دونها التلاميذ على اختلافهم فى أثناء درس ما ويتعاون المعلمون والتلاميذ جميعا بعد ذلك على استخلاص ملخص نهائى منها جامع بخلاصة المادة التى كانت موضوع الدرس وينسخ كل تلميذ هذه الخلاصة فى كراسته .

٥ - نظرا لقضية ثنائية اللغة العربية ما بين لغة تعامل يومى فى الحياة بالعامية ولغة تعلم من الكتب الفصحى ، نصح كلاباريد بأن تكون العامية الى حوالى سن العاشرة أو الثانية عشرة وسيلة أصلية فى التعليم وبخاصة فى التعبير عن المراد حيث أن الطفل لا يستطيع التعبير التام عن فكرة الا إذا تكلم أو كتب باللهجة التى سمعها من الوسط الذى يعيش فيه . وبالطبع فان هذا الرأى قد أصبح الآن عديم

الجدوى لأن التعليم كله ، من الحضانة الى الجامعة ، وبكل الأسى والأسف أصبح يتم بالعامية !!

٦ – استصوب الخبير توجيه كل التعليم العملى للبنات الى ناحية التدبير المنزلى والعناية بالطفل .. الخ وهو «التعليم الذى يفيدهن مباشرة لأنه ألصق بوظيفتهن» ، كما رأى أن يكون الأمر كذلك بالنسبة لتلميذات المدرسة الابتدائية والمدرسة الثانوية مع بعض الفروق الطفيفة مع التعليم الأولى .

لكنه استصوب كذلك أن يكون تعليم البنات اللائى يعددن أنفسهن للدراسة بالجامعة ، تعليما واسعا فى علوم الرياضة والطبيعة والكيمياء والحيوان .

واذا كان المستر مان قد أوجز كثيرا بالنسبة لقضية إعداد المعلم على الرغم مما لاحظنا ، على أسئلة الوزارة التى وجهت اليهما كى يبينا الرأى فيها حيث استأثرت هذه القضية بما يساوى نصف عدد الاسئلة، نجد أن كلاباريد قد أعطاها بالفعل اهتماما كبيرا يتناسب مع تخصصه ومع هذا الوزن الكبير الذى اعطته الوزارة لها .

وعلى سبيل المثال ، فعن الفرق بين إعداد معلم الابتدائى ومعلم الثانوى قال كلاباريد بإن الإعداد يختلف بالنسبة للثقافة العامة (الإعداد الاكاديمى التخصصى) ، وأما بالنسبة للثقافة المهنية (التربية وعلم النفس) ، فلا اختلاف فيه . وانما يميز المعلم الابتدائى عن المعلم الثانوى أن الابتدائى غير متخصص إذ يقوم بتدريس كل شىء تقريبا

فى حين أن الثانوى يجب أن يطرق موضوعات تتطلب تخصصا أكاديميا خاصا(١٩) .

وعلى العموم فان النظام الذى اقترحه كلاباريد لإعداد كل من الفئتين مشابه الى حد كبير لنفس ما اقترحه المستر مان ، وهو :

١ - معلم الابتدائى ، يجب أن يكون متخرجا من المدرسة الثانوية العامة + دراسة تربوية مدة ثلاث سنوات مع دروس تكميلية فى المواد التى سيعلمها للتلاميذ .

٢ - معلم الثانوى ، يجب أن يكون حاصلا على شهادة المدرسة الثانوية + دراسة جامعية مدة أربع سنوات + دراسة تربوية مدة سنتين.

وقد أولى كلاباريد موضوع انشاء معهد عال للتربية عناية كبيرة ، على أساس أن الغرض من إعداد المربى ليس أن يكون حاصلا على قسط وافر من المعلومات فى التاريخ والرياضة أو الجغرافيا فحسب وانما الغرض أن يكون ملما على الأخص بالأساليب والطرق التى تمكنه من إدخال تلك المعلومات فى أذهان تلاميذه وأن يعرف كيف يحببها اليهم «وللوصول الى هذه الغاية ينبغى عليه أن يعرف قبل كل شىء نفسية الطفل وقوانين النشاط الفكرى وكذلك المبادىء التى تبث فيه روح النشاط وحب الاستطلاع والشوق الى العلم».

والمعهد الذى اقترح إنشاءه ، حدد له الخبير السويسرى أغراضا تتلخص فى :

١ – هو معهد تعليمى ، يقوم باعداد المعلمين .

٢ – وهو مركز للبحوث العلمية فى مجالات التربية وعلم النفس .

٣ – وهو مركز للمعلومات لنشر الجديد فى العلوم التربوية والنفسية بين العاملين بالتعليم .

وبلغت عناية كلاباريد بالمعهد أن فصل القول فى مسائل كثيرة الى الدرجة التى جعلته يهتم باقتراح وضع مقررات فى مختلف العلوم المفروض أن يدرسها طلبة المعهد ، وكذلك اهتم بالمواصفات الخاصة بمن يقومون بمهمة التدريس فيه وكيفية ترقيهم من مستوى الى آخر .

ونظرا لأن الوزارة كانت قد طلبت الى كلاباريد ابداء الرأى فى مشروع تعميم التعليم الالزامى عام ١٩٢٥ ، فقد مدح الرجل جوانب كثيرة بالمشروع ، إلا أنه عاد بعد ذلك ليقول «إن هذا المشروع ينطوى على إنشاء عدد جسيم من الفرق الجديدة قبل اتخاذ العدة لإعداد المعلمين مجهزين تجهيزا يفى بحاجات تلك المنشآت الحديثة» .

من أجل هذا فقد اقترح «أن تهدىء (مصر) حركة نشر التعليم الأولى فيها ، بل أن تقفه تماما لمدة أربع سنوات أو خمس ريثما يتكون فريق من المعلمين الذين أشربوا الروح الحديث فصاروا أهلا للاضطلاع بمهمتهم ..»(٢٠) .

كذلك اهتم الخبير السويسرى بقضية هجرة المتعلمين من الريف الى المدن ، فأكد على ضرورة توجيه مناهج التعليم فى مدارس الريف صوب حرث الأرض وما يرتبط بالمعيشة الريفية من تعهد بساتين وتربية

دواجن وصنع أقفصة وأماكن لمبيت الدجاج واصلاح أدوات .. إلخ .

تطوير التعليم من أجل العدل الاجتماعي :

على الرغم مما كان العالم يقاسيه من ويلات الحرب العالمية الثانية ، وفى مقدمة دوله ، بريطانيا باعتبار زعامتها فى تلك الفترة للعالم الغربى الرأسمالى وبحكم أن امبراطوريتها كانت مازالت تشكل أضخم امبراطورية استعمارية فى التاريخ الحديث ، نقول بالرغم من هذا ، فقد ارتفعت أصوات تؤكد أن بناء المجتمع بعد الحرب يستحق الاستعداد له بإعادة تعليم أبنائه تعليما على قدر عال من الجودة . بل إن استمرار الحرب نفسها كان إيذانا بوجود خلل فى البنية الاجتماعية على مستوى العالم تحتاج معه الى إعادة نظر عن طريق اعادة النظر فى التعليم .

ولأن مصر كانت تدور فى فلك الاستعمار البريطانى ، فقد كان طبيعيا أن تحذو حذو الانجليز فيما يقدمون عليه من سبل فى بلادهم ، وكانت انجلترا قد شهدت تكوين عدة لجان ، كل منها تبحث جانبا من جوانب التعليم ، وكانت حصيلة هذه اللجان أن وضعت الحكومة الانجليزية (كتابا أبيضا) عن تجديد التعليم استغرقت مناقشته فى البرلمان وقتا طويلا ، هذا فى الوقت الذى كانت فيه رحى المعارك على مستوى العالم على أشدها .

كان حزب الوفد قد جاء الى رياسة الوزارة نتيجة حادث ٤ فبراير عام ١٩٤٢ الشهير ، وكان وزير المعارف هو أحمد نجيب الهلالى الذى رأى ضرورة وضع تصور خاص للوزارة عما يجب أن يكون عليه التعليم

فى مصر مستفيدا فى ذلك استفادة واضحة من التقرير الانجليزى ، حتى أن القارىء لتقرير الهلالى يكاد يلمس أنه شبه (دراسة مقارنة) لحركات التطوير والاصلاح التربوى على مستوى العالم وخاصة فى الولايات المتحدة الامريكية وانجلترا .

والفكرة المحورية التى يتردد صداها فى التقرير عن فكرة (تكافؤ الفرص) التى تنبنى على أساس أنه مادام واجبا على كل فرد أن يبذل لبلاده أغلى ما يمتلك وهو دمه، «فليس كثيرا أن تفرض الدولة على نفسها أن تبذل له أغلى ما عندها من غير تمييز بين طبقة وطبقة وبدون نظر الى الفقر والغنى ، أو الذكورة والانوثة ، أو السن أو العقيدة الدينية أو المذهب السياسى»(٢١). وبناء على ذلك فلابد من «تمكين جميع طبقات الأمة من التعليم على مبدأ المساواة وتكافؤ الفرص» .

ولقد استعرض التقرير مسار تطبيق تكافؤ الفرص فى انجلترا والولايات المتحدة ، وبعد ذلك عقب قائلا : «فليس يليق بمصر بعد ما تقدم أن تتخلف عن غيرها فى هذا المضمار تخلف العاجز أو تخلف المتردد ، فضلا عما فى تقرير هذا المبدأ وتقرير مجانية التعليم فى المرحلتين الابتدائية والثانوية بأنواعها المختلفة من نفع ظاهر الأثر ومن اصلاح اجتماعى كبير» (٢٢). وقد انتقد الهلالى بشدة وضع المجانية فى مصر ، فعدم وجودها أدى الى أن تنفق الدولة على الأغنياء ضعف ما يدفعون بينما لا تنفق على الفقراء شيئا لأنهم يعجزون عن دفع مصروفات التعليم «فأى عدل اجتماعى هذا ؟ وأين مكانه من

الديموقراطية التى نحرص على الالتزام بأساليبها فى نظام الحكم» .

وقد دافع الهلالى دفاعا حارا عن مبدأ مجانية التعليم مستندا لا الى مجرد المبادىء والفلسفة فقط على أهمية ذلك وانما كذلك باحصاءات تبين أن رفع المصروفات وإلغاءها لن يكلف الدولة كثيرا ، وللتمهيد لتطبيق فكرة المجانية فقد أمر فى مستهل العام الدراسى ١٩٤٣ (اكتوبر) بعدم رفض مدرسة طلب فقير لفقره وقبول غنى لغناه، وانما كانت القاعدة العامة فى الأغلب هى القبول على حسب الدرجات والكفاية العلمية، إلا مما استثنى لظروف لا ينبغى تجاهلها.

وما له دلالته التقدمية فى الفكر الاجتماعى الذى يشكل ظهيرا لمشروع الهلالى، تأكيده بأن تقرير مجانية التعليم سيسهم فى حل مشكلة مهمة وهى «وجوب العمل على إقامة التوازن الاجتماعى باعانة الأسر الكثيرة الولد على احتمال أعباء العيش وتخفيف ما تلقى من الشقاء والحرمان بسبب ذلك، فان تقرير المجانية سيحمل بعض العبء عن هذه الأسر الشقية وييسر لها كثيرا من أسباب الحياة، وهو بذلك عامل حاسم فى إقامة العدل الاجتماعى وتحقيق التوازن بين الأسر المصرية»(٢٣).

التعليم الإلزامي ومدته:

لما كان قصر المدة ونظام نصف اليوم قد أصابا التعليم الالزامى بخلل كبير فى التطبيق، فقد رأى الهلالى ضرورة رفع مدة الالزام إلى ست سنوات على نظام اليوم الكامل. كذلك رأى أن هذا النوع من

التعليم يجب أن يتوجه وجهة عملية إلى الزراعة فى البيئات الزراعية، وإلى التجارة والصناعة فى المدن الكبيرة، وإلى فنون الملاحة وشئون البحر فى البلاد الساحلية. وفى الوقت نفسه لابد من تثقيف الناشئ تثقيفا عاما كافيا يعينه على فهم الحياة العامة فى بلاده ويعرف به ما له من حقوق وما عليه من واجبات وطنية أو إنسانية.

وإذا كان قرار الهلالى برفع سن الالزام إلى ست سنوات، إلا انه يقرر فى الوقت نفسه أن سنوات الالزام مفروض أن تكون سبع سنوات، على أن يتم ذلك فى مرحلة تالية بعد تطبيق نظام الست سنوات، على أن تبدأ هذه السنوات الست من سن السادسة وليس السابعة كما كان الأمر من قبل.

ومن المبادئ التى قررها الهلالى أيضا بالنسبة لهذا النوع من التعليم، ألا تخصص حصص للأخلاق والتاريخ والجغرافيا والتربية الوطنية لأن جميع هذه المواد يمكن أن تدمج فى تعليم اللغة العربية وأن تشملها كتب المطالعة، وبذلك يتسع المجال للاتقان سواء فى ذلك إتقان اللغة نفسها أو إتقان المواد التى يتناولها تعلم هذه اللغة، ومما لا شك فيه أنه لا يجوز أن تكون دروس اللغة العربية بعيدة عن هذه الموضوعات.

وقد اقتضى هذا النظام المقترح، مسئولية مهمة اعترف بها الهلالى، وهى ضرورة (تنويع المعلمين)، «فمن المقرر الآن أن التعليم النظرى يجب أن تصحبه المهارة العملية وأن الإعداد المهنى أو الفنى لابد له من

الثقافة النظرية، ولابد أن تشمل المدرسة أنواعا من المعلمين يتعاونون على تحقيق هذه الأغراض مجتمعة، وما دام التعليم فى هذه المدارس سيكون باليد واللسان والقلم فيجب أن يكون فى المدرسة مدرسون يحققون أغراض هذا النوع من التعليم»(٢٤).

مدارس الحضانة:

كان شأن هذه المدارس جديدا تماما على التعليم فى مصر نظرا لما كان غير معتاد من اشتغال المرأة المصرية، وقد تنبهت وزارة المعارف إلى هذا الموضوع فلاحظت أن هنالك عددا من الأمهات يشتغلن فى الأعمال العامة سواء فى الحكومة أو غيرها منذ الأربعينات، وهذا العدد قد أخذ فى التزايد، كما كان هناك بعض الأطفال ممن لا يتمتعون برعاية الأم لوفاة أمهاتهم أو لظروف قاهرة تتصل بأسرهم، ولذلك بدأ كثير من أولياء الأمور يطلبون إلحاق أطفالهم برياض الأطفال قبل بلوغهم سن الخامسة «ومن أجل ذلك فكرت الوزارة فى إنشاء فصول للحضانة ملحقة برياض الأطفال وأنشأت فى عام ١٩٤٣ فصولا فى الأورمان والحلمية ، ولابد لوزارة المعارف فى عهدها الجديد من العناية بهذه الفصول والتوسع فيها توسعا يفى بحاجة الناس» (٢٥).

تعليم الكبار :

وتلك أيضا قضية أخرى من القضايا التى جدت على الفكر التربوى فى مصر من ناحية النظر والتفكير ، وإن كانت من الناحية التطبيقية غير جديدة . ومما يلاحظه القارىء فى تقرير الهلالى ، لا بالنسبة لهذه

القضية فقط وانما بالنسبة لكل القضايا يبدأ العرض ببيان الذى حدث وقيل فى انجلترا بشأنها ، وينتهى الي مناقشة الوضع فى مصر مما يوحى للقارىء بأن الدافع انما كان وجوب الاحتذاء بانجلترا ، ولم لا ؟ ألم يقل مفكرنا العربى الكبير ابن خلدون أن المغلوب مولع بتقليد الغالب؟

والمبدأ الاساسى لهذا النوع من التعليم مغاير تماما للاعتقاد الذى كان دائما بأن الانسان لا يحتاج الى التعليم بعد أن يبدأ أعماله فى الحياة «وبخاصة اذا لاحظنا أن تقدم العلم يوما بعد يوم يقتضى أن يقف الكبار على هذا التقدم ، وماداموا لا يستطيعون أن يعودوا الى المدارس طلابا فمن الواجب ان يقفوا عليه من طريق النظام الذى يوضع للكبار» .

وأبدى الهلالى سروره لاتجاه فى وزارة الشئون الاجتماعية (كان الوزير هو فؤاد سراج الدين) لتحقيق هذا الغرض ، وان كانت وزارة المعارف هى التي تقوم به في الدول الأخرى ، وقد رحب الهلالى بتولى الشئون المسألة استنادا الي عدد من المبررات هى :

أولا - إن عبء وزارة المعارف في السنوات التالية سيكون ثقيلا جدا ، فاذا ما عاونتها وزارة أخرى على تولى تعليم الكبار أمكنها هى أن تصرف كل عنايتها وجهدها الى نشر التعليم واتقانه فى المدارس المألوفة .

ثانيا - إن هذا النوع من التعليم لا يمكن أن يكمل إلا بمعاونة

هيئة أخري مختلفة كنقابات العمال والمصانع وكبار رجال الأعمال .
وطلاب هذا التعليم سيكون جلهم من العمال ، ووزارة الشئون هي الوزارة المتصلة بهؤلاء جميعا .

ثالثا - إن هذا النوع من التعليم لا يصح أن يكون على نمط التعليم بالمدارس ، بل يجب أن يعني قبل كل شيء بنواحي النشاط الاجتماعي والصحي والرياضي ، كما يجب أن يعين طلابه على ترقية أنفسهم ترقية فنية في المهن التي يمارسونها ، وفي هذا النشاط الاجتماعي والرياضي والمهنى ، وفي وجوب الابتعاد بهذا التعليم عن أن يكون على نمط التعليم المدرسي ، تكون وزارة الشئون الاجتماعية أولى به من وزارة المعارف .

إن هذه المبررات التي ساقها الهلالي غريبة الى حد كبير على التفكير السياسي العربي على وجه العموم والمصري على وجه الخصوص ، فمسئولو الادارة العليا عادة يتجهون الى (تكبير) الكوم الذي يتبعهم ظنا منهم انه كلما كبر كبروا هم ، ولذلك يحرصون أن يتبعهم الكثير من الأعمال حتى ولو كانت ذات صلة ضعيفة !!

التعليم الفني :

يقر الهلالي أن مدارس هذا التعليم «دون ما تستحق من المكانة» والسبب الرئيسي في تصوره هو عدم السماح لخريجي هذا التعليم باستكمال دراستهم العالية اذا أرادوا «وهذا الأفق المحدود يقتل في نفس الطلاب كل طموح وكل رجاء ، وهو بنفسه الذي يصرف خيرة

الطلاب عن الالتحاق بهذا النوع من التعليم» .

ومن حسن الحظ أن الخطة التى اقترحها الهلالى كانت تقتضى بتنويع التعليم الثانوى أربعة أنواع : ثانوي عادى وزراعى وصناعى وتجارى مما يساعد على علاج العلة ، فمادامت الشهادة الثانوية ستكون من أربعة أنواع ، وستكون متساوية فى قيمتها من الناحية العلمية والعملية ، فقد وجب «أن تتاح لكل نوع من هذه الأنواع فرصة التعليم العالى على أساس المساواة ، ومن ثم تحول المدارس المتوسطة القائمة الى مدارس ثانوية تعد لنفس الغرض الذى تعد له المدارس الفنية المتوسطة» ، وبذلك ترتبط أنواع التعليم الثلاثة التجارى والزراعى والصناعى بالتعليم العالى ، فيسمح للحاصلين على الشهادة الثانوية التجارية بالالتحاق بكليتى التجارة بالجامعتين (فؤاد بالقاهرة وفاروق بالاسكندرية) وبمعاهد التجارة العليا التابعة لوزارة المعارف ، كما يسمح للحاصلين على الشهادة الثانوية الزراعية بالالتحاق بكليتى الزراعة بالجامعتين وبمعاهد الزراعة العليا التابعة لوزارة المعارف وكذلك الحال في الشهادة الصناعية ، فهذه الشهادة يجب أن تسمح للحاصلين عليها بالالتحاق بكليتى الهندسة فى الأقسام التى تتصل بهذه الدراسة الثانوية وبكليات أو معاهد عليا صناعية تنشئها وزارة المعارف..» (٢٦).

ومن المقترحات الأخرى التى قدمها الهلالى :

– ضرورة تعاون المدارس الفنية مع رجال الأعمال الفنيين ، ولابد من أن تنهض وزارة التجارة والصناعة بتجارة مصر وصناعتها ، اذ من

المسلم أن المدارس لا تخلق التجارة ولا الصناعة وانما هى معاهد تنشا لخدمة التجارة والصناعة .

– أن يكون إنشاء المدارس الفنية على مقربة من المزارع والمصانع والمتاجر ، ليتم بينهما الاتصال الوثيق المطلوب .

– وجوب تشجيع التعليم الفنى الحر .

اتجاهات عامة مشتركة بين أنواع التعليم :

– يجب أن يقوم وضع الخطط الدراسية واختيار موادها على أساس من العناية بمواهب التلاميذ ومقدرتهم وميولهم وحاجاتهم ، وأن يعلم الواضعون لهذه الخطط أن من الممكن أن تتحقق التربية الشاملة بدراسة طائفة قليلة من المواد اذا كان المدرس متقنا واسع الافق بعيد النظر غير محدود التفكير .

– ومما تقرر فى إصلاح التعليم أيضا علي اختلاف أنواعه أن يحدد عدد التلاميذ فى الفصل بأقل ما يمكن ، وقد حدث العكس فى مصر زمن الحرب (ونعتقد انه ظل مستمرا حتى الآن!!) .

– ومما ينصح به العلماء واللجان فى البلاد الأخرى أن تتحقق لكل مدرسة ذاتية خاصة ، وأن يكون لها طابعها الذى يميزها عن غيرها وأن تشجع المدارس على ذلك(٢٧) .

– توجيه التعليم وجهة المحبة والسلام بين دول العالم ، وهذا يفرض أن يحذف من برامج التعليم والكتب المدرسية كل ما من شأنه أن يثير العداوة والبغضاء بين الشعوب مما يسمي «بنزع السلاح الأدبى» .

وهكذا تجىء خطة الهلالى لتطوير التعليم فى مصر كما تبينا في عدد من ملامحها وهناك أخرى لم يتسع المقام لبيانها كالبعثات والامتحانات والتغذية وما الي ذلك . ونعود لنكرر أن العيب الأساسى فيها هو ذلك التقليد البارز لكل ما جاء بالكتاب الأبيض لحركة تطوير التعليم بانجلترا ، وتلك هى آفة التعليم فى مصر ، أو لنقل : آفة من آفاتها ، وها هو ذا الهلالى نفسه فى خاتمة تقريره يقرر أن مصر قد ترددت كثيرا «بين المذاهب المختلفة لإصلاح التعليم منذ أن صارت اليها أمورها ، فكانت لا تذهب مذهبا فى الاصلاح الا لتتصرف عنه الي مذهب آخر ، ولا ترسم سياسة للتجديد الا لتتحول عنها الى سياسة أخرى ، حتى اضطربت أمور التعليم اضطرابا عديدا وظهرت آثار ذلك فيما كان من اختلاف الأجيال المتتابعة في تقديرها للحياة والحكم عليها ومعالجتها للمشكلات التي تعرض لنا بين حين وحين»(٢٨) .

لكن الذى يحمد للهلالى حقا هو تلك العبارات الواضحة التى ما نظن أن فكر طه حسين مستشار الهلالى الأثير كان بعيدا عنها وخاصة فى قوله «أن التعليم حق للناس جميعا ومهما تكن طبقاتهم وبيئاتهم وظروفهم ، وإن المساواة مادامت أساس الحياة الديموقراطية ، فيجب أن تشمل حقوق الناس وواجباتهم كلها ، والتعليم من أول هذه الحقوق لأبناء الشعب» .

الهوامش

١ – آمال السبكى : التيارات السياسية فى مصر (١٩١٩ – ١٩٥٢) القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٢ ، ص ٢٠

٢ – رؤوف عباس : جماعة النهضة القومية : القاهرة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٦ ، ص ٣٢

٣ – المرجع السابق ، ص ٣٣

٤ – عاصم الدسوقى : كبار الملاك الاراضي الزراعية ودورهم فى المجتمع المصرى (١٤ / ١٩٥٢) القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص ٣٠٤

٥ – المرجع السابق ، ص ٣٠٥

٦ – المرجع السابق ، ص ٣٠٦

٧ – محمد محمد حسين : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ، القاهرة ، مكتبة الآداب ، ١٩٦٨ ، ج٢ ، ص ١٩٨

٨ – فوزى جرجس : دراسات فى تاريخ مصر السياسى منذ العصر المملوكى ، القاهرة ، العربى للنشر والتوزيع ، د . ت ، ص ١٩١

٩ – المرجع السابق ، ص ١٩٢

١٠ – المستر مان : تقرير عن بعض نواحى التعليم فى مصر ، القاهرة ، المطبعة الأميرية ، وزارة المعارف العمومية ، ١٩٣١ ، المقدمة .

١١ – المرجع السابق ، ص ٦٥

١٢ – المرجع السابق ، ص ٦٦

١٣ – المرجع السابق ، ص ٦٨

١٤ - المرجع السابق ، ص ٧٢
١٥ - أ. د . كلاباريد : تقرير عام مرفوع الى وزارة المعارف العمومية ، القاهرة ، وزارة المعارف العمومية ، ١٩٣١ ، ص ٤
١٦ - المرجع السابق ، ص ١٠
١٧ - المرجع السابق ، ص ١١
١٨ - المرجع السابق ، ص ٢٦
١٩ - المرجع السابق ، ص ٤٤
٢٠ - المرجع السابق ، ص ٥٩
٢١ - أحمد نجيب الهلالى : تقرير عن اصلاح التعليم فى مصر ، القاهرة ، وزارة المعارف العمومية ، ١٩٥٠ ، ص ٢٠ (لكن التقرير كتب عام١٩٤٣)
٢٢ - المرجع السابق ص ٣٣
٢٣ - المرجع السابق ، ص ٣٧
٢٤ - المرجع السابق ، ص ٥٠
٢٥ - المرجع السابق ، ص ٥٤
٢٦ - المرجع السابق ، ص ٦٧
٢٧ - المرجع السابق ، ص ٧٣
٢٨ - المرجع السابق ، ص ٩١

الفصل الخامس

تطوير الثورة

مشروع ثورة يوليو ١٩٥٢ للنهضة القومية :

منذ أن أطاحت ثورة يوليو ١٩٥٢ بالنظام السياسى الذى كان قائما فى مصر ذلك الحين ، بدأت فى نفس اللحظة إقامة نظامها السياسى البديل ، وفى حين أن هذا التغيير شمل الأساس الدستورى للحكم وشكل النظام السياسى ، فإن جوهره ومركز الثقل فيه إنما كان انتقال السلطة السياسية فى المجتمع المصرى من أيدى قوة اجتماعية معينة الى قوة اجتماعية أخرى ، أى من أيدى طبقة كبار ملاك الأراضى والرأسمالية الصناعية والتجارية ، الى أيدى الطبقة الوسطى الصاعدة، بتدبير وقيادة أبنائها فى القوات المسلحة بالدرجة الأولى(١)

وكان النظام العسكرى ، ككل كائن يطالب بوجود مستقل حر ، يؤكد ذاته بمعارضته للآخرين وقد قاوم طوال حقبة الثورة الاولى ، فى كل المجالات وبصورة عنيدة ، جناحى الاتجاه الاشتراكى والليبرالى الديمقراطى فى الفكر المصرى ، ولا شك أن أشكال هذه المقاومة اختلفت كما اختلف عنفها ، ولم تكن هذه مسألة مبادىء فقط ، بل مسألة تكتيك أيضا ، ولكن المعارضة ظلت تحدد صورة النظام واتجاه ايديولوجيته ، فعلى أثر أحداث السويس رفض النظام مجموع

الحضارة والقيم الغربية بتهمة الاستعمار ، وأصبح كل ما قدم الفرنسيون والانجليز مشبوها ومتهما (٢) . الشيء الوحيد الذى صمم النظام على اقتباسه وادخاله فى تراث مصر العربية هو علوم وتقنية أوربا وامريكا ، ورئيس الجمهورية كان يشدد على هذه الناحية كلما تحرك فى الميدان الثقافى ، من هنا كان هذا التنوع الغريب فى البعثات الى الخارج بعد حرب السويس .

وكانت القيادة المصرية فى اختيارها لسياسة (الحياد) تهدف الى تحريك أقصى الوسائل الفعالة للاستفادة من القوتين الرئيسيتين اللتين تقتسمان العالم ، للمساهمة فى المعركة الوطنية ضد التخلف . ولكى يتسنى لمصر بلوغ هذا الهدف فانها تحررت فى فترة مبكرة ، من قيود الولاء للمعسكر الغربى التى فرضتها السيطرة الاستعمارية عليها . من هنا يفهم التشديد على (ايجابية) الحياد يومذاك ، أى على الجانب المكافح ، الحاد ، الموجه ضد أسياد البارحة ، ولم يصبح البحث عن التوازن بين المعسكرين ممكنا إلا بعد أن توطدت دعائم الدولة الوطنية المستقلة عقب حرب السويس ، وأصبح باستطاعة القاهرة أن تحدد علاقاتها مع الغرب دون التعرض للخطر ، إذ انها كانت قد حصلت من الكتلة الاشتراكية على مساعدات ضخمة فى مجالات عدة . (٣)

ومن يتأمل المبادىء الستة ، ولنسمها (ميثاق ١٩٥٦) يجد انها فى واقع الأمر ثلاثة مبادىء لا ستة وهى (٤) :

أولا : إقامة جيش وطنى .

ثانيا : إقامة عدالة اجتماعية .

ثالثا : إقامة حياة ديمقراطية سليمة .

وهذه المبادىء الثلاثة ذاتها لاتعنى شيئا محددا باستثناء مبدأ إقامة الجيش الوطنى القوى ، أما الباقى فهى عموميات فى عموميات ، فماذا تكون (العدالة الاجتماعية) وما تعريفها؟ وما أسسها؟ وحدودها؟ وبالمثل فماذا تكون هذه الديمقراطية السليمة ؟ ومن الذى يحدد إن كانت هذه الديمقراطية أو تلك سليمة أو غير سليمة (٥)؟

ولم تعد الثورة المواطنين بنظام اجتماعى محدد أو اقتصادى معين فى ميثاق ١٩٦٢ ، وانما وعدتهم بشىء غامض اسمه (الاشتراكية) ، غامض لأنه بحكم تعريفه فى الميثاق كان مطاطا يتسع لكل شىء ، ففيه مكان للقطاع العام وفيه مكان للقطاع الخاص ، وفيه وعد بتذويب الفوارق وكيف يكون : هل يكون بنسبة واحد للعامل الى مائة لرئيس مجلس ادارة المؤسسة أو واحد الى مائة ألف بالنسبة لبعض المقاولين ؟ وفيه اهتمام بابراز معنى خاص ، وهو أن اشتراكيتنا «منبثقة من واقعنا» دون تحديد لهذا الذى يسمى «واقعنا» ، وفيه اهتمام بتأكيد أن اشتراكيتنا ليست اشتراكية مستوردة اى إنها ليست كاشتراكية الخواجات فى الاتحاد السوفييتى (الشيوعية) او فى المانيا الهتلرية (النازية) ، أو كاشتراكية حزب العمال البريطانى (الفابية) . لهذا كثرت الاجتهادات فى (الميثاق) بمجرد ظهوره وحار فيه المفسرون عقولا ، فمن قائل لانه علمانى يرسى أسس الاشتراكية العلمية أو الماركسية ،

ومن قائل لانه يحترم الرسالات السماوية فهو يرسى أسس الاشتراكية الدينية أيا كان معناها ومن قائل ، بل هو يرسى أسس الاشتراكية العربية لأن واقعنا هو العروبة ، وهكذا دخلنا فى عالم الفوازير وأصبحت اشتراكيتنا جامعة لكثير من المتناقضات (٦).

ولقد بدا لقادة الثورة وقتئذ أن الديمقراطية الحزبية ليست الشكل الوحيد للديمقراطية ، كما أن أزمة الديمقراطية بصفة عامة ترجع الى عجز الشعوب عن ممارسة الحريات السياسية لأسباب اقتصادية واجتماعية، ومن ثم فان وجود تنظيم يجمع كل قوى الشعب العاملة لمناقشة مشاكلها هو قمة الممارسة الديمقراطية . وكانت صيغة الديمقراطية التى تعبر عنها دكتاتورية البروليتاريا مرفوضة (٧) عند قادة الثورة، لأنها تعبر عن سيادة طبقة واحدة تبدأ مباشرتها للسلطة كما قيل وقتئذ «بتجريد كل ماعداها من الطبقات ، وتحكم بقوة الحزب الشيوعى الواحد الذى لايقبل شريكا له فى الحكم ، وبسبب هذه المركزية الهائلة فان قدرا كبيرا من السلطة يتكدس عند القمة الى حد أنه يصبح خطرا على التفاعل الفكرى الذى يولده اختلاف الآراء وتنوع التفسيرات ، ويصبح الاختلاف مع هذا الوضع انشقاقا وانحرافا ويصبح الانقسام والتفتت نتيجة لاحتمية ولا مهرب منها ولا مفر (تأمل فى هذا الكلام الذى قيل فى الستينات لترى ما اذا كان انطباقا حرفيا على ماجرى عندنا رغم رفض نظرية دكتاتورية البروليتاريا) (٨)، وكذلك رفض قادة الثورة صيغة الديمقراطية التى يعبر عنها تعدد

الأحزاب «سبيلا لتحكم الطبقات المالكة القادرة على التأثير بما تملكه من امكانات»، فكان هذا هو الاجتهاد الذى خرجت به التجربة المصرية منذ عام ١٩٥٦ .

وإذا كانت ثورة يوليو قد استقر المقام بها فى التنظيم السياسى الى إقامة تنظيم واحد يضم مختلف قوى الشعب العاملة ، فإن هذا التنظيم أثبت سلبيات قاتلة كان لها دورها فى خلخلة النظام السياسى ، ويرجع ذلك الى اكثر من سبب (٩).

ويمكن القول أن انتماء النخبة السياسية بعد ١٩٥٢ الى الطبقة المتوسطة بشكل عام لاينفى أن قلب تلك النخبة (أو النخبة الحاكمة) ظل بالأساس من نصيب العسكريين ، وان ذلك الانتماء (الطبقى العسكرى) ترك بصماته على طابع النخبة واتساعها ، والنقطة المحورية التى تطرح هنا على الطابع (الاحتكارى) السياسى للنخبة الحاكمة بمعنى تركيز القوة السياسية فى يديها وحرمان الطبقات الأخرى بل والقوى المنافسة داخل نفس الطبقة ، من تلك القوة السياسية. ان هذا السلوك (الاحتكارى) يمكن أن يفسر أولا بالتخوف لدى نخبة الطبقة المتوسطة من الطبقات العليا والدنيا ، وثانيا ، بالخصائص الثقافية والايديولوجية للنخبة الجديدة وأصولها السياسية ، وثالثا ، بطبيعة التنافس السياسى داخل نفس الطبقة (١٠).

كذلك يمكن القول أن الحرص على الاحتكار السياسى للنخبة ، انعكس على تغليب معيار (الولاء) و(الأمن) فى تجنيد العناصر الجديدة

فى النخبة الفنية المعاونة ، وذلك الانتقاء من العسكريين والقيادات البيروقراطية والتكنوقراطية والقيادات النقابية والمهنية وأساتذة الجامعات، وقد ترتب على ذلك فى الأغلب تفضيل العناصر اللاسياسية، أى التى لاترتبط بأى ميول او أتجاهات سياسية محددة ، بل ربما والتى لم تكن ذات أى اهتمام عام على الاطلاق .

كان افتقاد أى لون سياسى ايديولوجى مطلبا معتادا لمن يرغب فى تولى منصب قيادى ، وقد ارتبط ذلك فى جانب منه بما عرف بالمفاضلة بين من يسمون بـ «أهل الثقة» و«أهل الخبرة» وكان تفضيل أهل الثقة فى بعض الاحيان على أهل الخبرة ينطوى على تضحية بالخبرة والكفاءة من أجل ضمان أمن النظام واحتكاره للسياسة. (١١).

إن الذى لانشك فيه ، هو أن الثورة قد هزت البناء الاجتماعى المصرى هزا عنيفا حيث قامت بتقويض دعائم المجتمع القديم ، وحاولت ان ترسى معالم مجتمع جديد . ومن يستقرىء الجوانب الاجتماعية التى أحدثت فيها الثورة تحولات كمية وكيفية هائلة فى فترة زمنية قصيرة نسبيا فى عمر الشعوب ، يتضح له لماذا تعتبر ثورة يوليو أهم حدث فى التاريخ الحديث لمصر والوطن العربى . (١٢)

لكن درس الفعل الأكبر ، أو الخطأ القاتل ، هو عدم المشاركة الشعبية أو ضيق نطاقها . إن عدم المشاركة معناه ارتباط مشروع التغيير الاجتماعى بشخص القائد أو النخبة الحاكمة ، وبجهاز الدولة الذى تربع على قمته ، وبالتالى يمكن ان تتقلص التجربة أو تنتكس أو

تجهض برحيل القائد، ورغم وعى الثورة وقائدها لهذا القانون الاجتماعى الصارم، فانه فى الممارسة لم تتحقق الممارسة الشعبية بشكل مطرد ومتزايد ، بل يمكن القول أن العكس كان صحيحا فى ثورة يوليو ، فمع كل النجاح وعقب كل أنجاز ضخم داخليا وعربيا ودوليا ، كان القائد يقلص من المشاركة الشعبية ويكتفى منها بفيضان الحب والتأييد العارم . لقد كانت المشاركة الشعبية فى مواجهة الانجليز والعدوان الثلاثى أعظم منها فى معركة الوحدة . وفى تلك أعظم منها فى معركة التحول الاشتراكى.. وهكذا تناقصت تلك المشاركة باطراد، فى كل معركة تالية . ومع منتصف الستينات أصبح الشعب يتوقع أن يحارب النظام وحده بقيادة البطل ، عبد الناصر، وأن ينتصر ، حتى اذا جاءت معركة ١٩٦٧ ، كانت المشاركة الشعبية قد انعدمت وتراجع البطل ومؤسسته العسكرية ، ولو أن الثورة أو ما تبقى منها فى صبيحة الهزيمة قد فهمت المغزى الحقيقى لخروج الشعب فى ٩ و ١٠ يونيو، رافضا استقالة عبد الناصر، ورافضا الهزيمة، لأدرك أن المفتاح الحقيقى للانتصار فى المعارك - سواء كانت عسكرية او اجتماعية ، وطنية أو قومية - هو المشاركة الشعبية .(١٣)

ولقد كانت نظرة الثورة الى المثقفين وعلاقتها بهم ذات دور سلبى خطير على مسيرة التعليم وتطويره فى هذا العهد ، ولا يتسع المقام هنا لبيان معالم هذه النظرة وتلك العلاقة ، وانما يكفى ان نقرأ كلمات منظر الثورة ، محمد حسنين هيكل حتى نلمس مقدار الخطأ فى التشخيص،

ونفهم لماذا حدث ماحدث من أخطاء ، أو فلنقل من قصور في حركة تطوير التعليم ، والمثقفون الذين نقصدهم هنا هم ، بتعبير هيكل هم هؤلاء الذين واتتهم الفرصة ليتعلموا ، وليتولوا القيادة الفكرية فى شتى المجالات.(١٤).

فهيكل يذهب الى أن ظروفا كثيرة أدت الى أن أصبح عدد كبير من المثقفين فى مصر فى واقع حالهم يكوّنون طبقة لها مصالحها المتميزة عن مصالح الجماهير ، ولها ارتباطاتها الوثيقة مع الطبقة الحاكمة ، ضمانا لهذه المصالح المتميزة عن مصالح الجماهير ، وكان الوصول الى المراحل المتقدمة فى العلم ، فى الغالب الأعم ، حكرا للقادرين ، الذين واتتهم الفرصة بحكم المولد ، او بحكم الصدفة .(١٥)

الذين واتتهم الفرصة بحكم المولد ، كان ولاؤهم لطبقتهم الممتازة .

والذين واتتهم الفرصة بحكم الصدفة ، كان تطلعهم أيضا الى هذه الطبقة الممتازة باعتبارها المالكة لمقدرات الأمور ، والقادرة على فتح الأبواب المغلقة .

ثم يذهب هيكل الى أن الاستعمار والحكم الملكى وكبار الملاك الذين كانوا يكونون قاعدة الاحزاب فى العهد السابق للثورة ، قد ساهموا على زيادة الفجوة مابين الجماهير ومابين غالبية المثقفين وذلك باغرائهم المستمر على التخلى عن قضايا النضال الشعبى والانصراف بكل حصيلتهم الفكرية الى الأمر الواقع وتثبيت قوائمه والانسياق فى تياره انسياقا إراديا أو غير ارادى .

وإذا كان هذا التشخيص يقترب كثيرا من الحقيقة ، فقد كان ذلك بالنسبة (لبعض) هؤلاء المثقفين ، أما تعميم الحكم الى الدرجة التى يصل فيها الى أن يتساءل بتشكك عن دور المثقفين إزاء كثير من مراحل النضال الوطنى ، فهذا بعيد عن الحقيقة ، فهم فى نظر هيكل «فيما عدا ظواهر فردية» كانوا بعيدين عن المعركة :[١٦]

بعضهم بارتباطاته الطبقية كان يقف فى الصف المعادى لمصالح الجماهير .

والبعض الآخر ، بحكم إيثار العافية ، كان يقنع بالانزواء ويباشر رعايته لمصالحه الشخصية ، من غير تعرض غير مأمون العواقب لمجرى الحوادث .

والحق أن المستقرىء لتطوير حركة النضال الوطنى فى تاريخ مصر الحديثة يستطيع أن يدرك، ان القيادة لها كانت، غالبا من بين (المثقفين)، منذ أن قاد الأزهر حركة المقاومة ضد الحملة الفرنسية على يد نابليون، بحيث نجد تفسير هيكل هو محاولة لاضفاء معقولية على تلك الأزمة التى ظللت علاقة الثورة بالمثقفين ، وجعلتها تميل الى ذوى الثقة والتكنوقراط الذين لا يحملون فكرا متميزا له صفة الموقف الايدولوجى .

القباني يطور تعليم الثورة :

اسماعيل القبانى ، قيادة تربوية كبيرة ، تحتل موقعا متميزا فى تاريخ التعليم على مستوى الوطن العربى ، وقد اشتهر عند كثيرين بأنه كان يمثل الفلسفة المناقضة لتلك التى مثلها طه حسين ، حيث عرف

الأول بأنه من أنصار (الكيف) وعرف الثاني بأنه من أنصار (الكم). ولو اقتصر الأمر على هذه التسمية لقلنا ان (الكيف) هو الأكثر تفضيلا عن (الكم) بحكم المنطق ، لكن المسألة ارتبطت بتميزات ومواقف سياسية، أحدها مكروه شعبيا والآخر محبوب ، فالأول - هكذا قال قائلون - أراد برفع الكيف أن يضيق من فرص التعليم أمام ابناء الجماهير ، والثانى أراد بالكم أن يوسع دائرته لتشمل اكبر عدد ممكن تحت لواء الشعار الشهير أن التعليم كالماء والهواء .

ولسنا هنا فى مجال مقارنة بين الطرفين ، ولكن الأمر الذى قد يعجب له مؤرخ التعليم حقا أنه - فى ظل هذا المشهور عن القبانى - تختاره الثورة ليكون حامل لواء تطوير التعليم لها مع انتمائه الى أحزاب الأقلية وخاصة الحزب السعدى ، فرغم انه لم يستمر طويلا فى الوزارة وزيرا حيث استمر من صيف عام ١٩٥٢ (٧ سبتمبر) الى ١٣ يناير ١٩٥٤ ، فأن ما أحدثه من تغييرات ومابذره من أفكار استمر بعد ذلك مشكلا (الأسس) أو الهيكل الذى حكم كثيرا من التغيرات او التطورات التعليمية ، فلماذا اذن اختارته الثورة وهو من المعسكر غير الثورى (الجماهيرى) ؟

ليست لدينا معلومات تتيح لنا مع الأسف فرصة التقرير ، ولكننا (نخمن) تفسيرا من خلال بعض الشواهد ، فقد كان القانونى الشهير عبد الرزاق السنهورى صديقا لاسماعيل القبانى منذ سنوات طويلة سابقة ، والسنهورى كان مستشار الثورة القانونى الأبر فى عهدها

الأول ، هذا فضلا عن بروز عدد من جماعة (الرواد) كوزراء ومسئولين في هذه الفترة ،وكان القباني من هذه الجماعة ، هو ومحمد فؤاد جلال الذى تولى وزارة الارشاد القومى (الإعلام الآن) وهما معا كانا من أساتذة معهد التربية العالى للمعلمين (كلية تربية عين شمس الآن) .

وكانت هذه هى بذرة التناقض الرئيسى الأولى فى عهد التطوير الثورى ، إن تجىء الثورة بتوجهات ومبادىء ، ثم يجىء بمن يخطط لبناء عشرات الألوف ان لم يكن لمئات الألوف من أبناء مصر بناء عقليا وفقا لفلسفة خاصة به ، تنحو نحو (التميز) و(الانتقاء) ، يغلب جانب العلم والفن التربوى على الجوانب الاجتماعية والسياسية .. كان فكرا تربويا أمريكيا بالدرجة الأولى يتبنى فلسفة البرجماتية .

والسياسة التى نفذت فى التعليم لتطويره فى سنوات الثورة الأولى، كانت تشخيصا لبعض أفكار القبانى التى كثيرا ما بشر بها فى مقالاته ومحاضراته وكتبه على الرغم من أن هذه السياسة جاءت باسم لجنة وزارية شكلت «نخبة من رجال الفكر فى مصر يمثلون مختلف الاتجاهات التعليمية والاجتماعية والفلسفية ، وبذلك أمكن أن «تمحص المسائل وتدرس دراسة شاملة من جميع الزوايا» فيما عبر عن ذلك القبانى نفسه .(١٧)

ان هذا الذى ذكره القبانى لاينقض ما نقول ، لأننا نعلم انه ما من وزير جاءت لجنة تعينه فى رسم السياسة العامة لتقول بما يناقض فلسفته واتجاهاته لسبب بسيط ، يكمن فى عملية اختيار أعضاء

اللجنة أنفسهم ، فعادة الوزير هوالذى يختار وبالتالى فقد كان يختار من يمكن أن يكونوا من أصحاب منطق (المسايرة) لا (المغايرة) .

وكانت معالم التطوير التى رسمها ونفذها القبانى تتلخص فيما يلى:

١ - **الأولوية للتعليم الشعبي** : صحيح أن مثل هذا المبدأ يمكن ان يتخذ دلالة ضد الذين اتهموا القبانى بارستقراطية التعليم، لكن معارضيه كانوا يردون بأنه كان فى هذا يماثل فلسفة الاحتلال والرأسماليين الذين أرادوا ان يقتصر فى تعليم الشعب على تعليم المرحلة الأولى ثم يضيق الخناق فى التعليم الثانوى حتى لاتنفذ منه إلا قلة محظوظة اجتماعيا ومن ثم تتم عملية فرز اجتماعى لايصعد من خلالها الى المواقع العليا فى الادارة إلا هؤلاء من أبناء المحظوظين .

وقد حمل القبانى على سياسة التعليم السابقة على الثورة (حيث كان طه حسين وزيرا) على أساس أن الجهود والأموال كانت تبذل فى سبيل التوسع فى التعليم الثانوى والجامعى ، أكثر مما تبذل للتوسع فى التعليم الابتدائى «ولا شك أن هذا اتجاه عجيب لأننا لانستطيع أن نكون أمة ناهضة متعلمة بزيادة من يتلقون التعليم العالى والثانوى .. بل قبل كل شىء بتعميم التعليم الابتدائى حتى لايصبح فى مصر أمي واحد ، فكل محاولة للاصلاح ولرفع مستوى حياة الشعب ولإقامة حياة ديمقراطية صحيحة فى مصر تصطدم بعقبة الأمية والجهل المتفشيين بين الأفراد .(١٨).

لذلك كان لابد للسياسة التعليمية الجديدة أن تعكس هذا الاتجاه.

كان لابد أن تجعل هدفها الأول العمل على تعميم التعليم الابتدائى فى اقرب وقت مستطاع، ذلك التعليم الذى يمثل الحد الأدنى الذى لا غنى عنه لتهيئة الأطفال ليكونوا قادرين على شق طريقهم فى الحياة العملية فى البيئة الذى يعيشون فيها «وكان من الواجب أن نجعل لبرامج تعميم هذا التعليم الأسبقية على سائر الأهداف التعليمية ، فالتوسع فى التعليم الثانوى والجامعى يجب أن يستمر ، ولكن بالقدر الذى تسمح به موارد البلاد وامكاناتها من غير ان يؤدى الى تعطيل تحقيق الهدف الأول

وإذا كان قانون التعليم الابتدائى الذى صدر عام ١٩٥١ قد قرر إلغاء الثنائية فى تعليم المرحلة الأولى بالغاء الفوارق بين المدرسة الابتدائية والأولية ، فإن هذا الكسب كان نظريا وتشريعيا فقط ، أما من الوجهة العملية فقد بقيت كل من المدرستين الأولوية على حالها ، وظلت الشقة بينهما واسعة من حيث المبانى والمعلمين والمرافق ، وبقى الأمر يتطلب بذل جهود كبيرة كى يصبح التوحيد فعليا وكى لا يكون معناه الهبوط بمستوى التعليم الابتدائى الى ماكان عليه التعليم الأولى من ضعف وضيق .

وقد روعى فى تطوير المناهج وخططها أن تكون ذات شقين : الشق الأول عنى فيه عناية خاصة باللغة العربية ، وبالتربية الدينية والوطنية ، وبالخبرات الصحية والتربية البدنية ، الى جانب المواد الثقافية الأخرى . وقد نال الدين قسطا وافرا من العناية ، فأصبح مادة أساسية يمتحن فيها التلميذ آخر العام ولايتم نجاحه الا اذا نجح

فيه ، كما تقرر أن تهيأ لغير المسلمين دراسات خاصة فى دياناتهم ، وذلك حتى تكون التربية الخلقية قائمة على الأسس الدينية .

وأما عن الشق الثاني ، فقد عنى عناية كبيرة بدراسة البيئة، وبالأشغال العملية الملائمة لها ، وتشمل أشغال الورش ، وأشغال الحقل، والقياس والهندسة العملية ،ووهذه العناية تبرز بشكل واضح فى السنتين الآخيرتين .

ولإمكان تحقيق هذا الفرض المزدوج جعلت مدة التعليم الابتدائى ست سنوات من السادسة الى الثانية عشر .(١٩).

ولبيان الأعباء التي كان يجب أن تتحملها الدولة فى سبيل تعميم التعليم الابتدائى ، الذى مدته ست سنوات ، ذكر القبانى أن ذلك يتطلب من حكومة الثورة بناء ٤٠٠٠ مدرسة جديدة غير ما كان يجب أن يبنى ليحل محل المبانى غير الصالحة ، وهذا كان سيكلف الدولة مابين ٣٠ و٤٠ مليون جنيه (كانت ميزانية المعارف سنة ١٩٥٢ - ٢٥,٥ مليون جنيه) ، ثم إعداد ٥٠٠٠٠ مدرس جديد فى فترة التعميم ، غير من يلزمون لتعويض الذين يخرجون من الخدمة كل سنة ، وبالرغم من ضخامة هذه الجهود والنفقات ، فإن حكومة الثورة « مصممة على أن تواجه مشكلة تعميم التعليم الابتدائى بشكل حاسم» ، وقد وضعت الترتيبات لمواجهة مشكلة المبانى عن طريق مؤسسة أبنية التعليم التى خططت لتقدم ٣٠٠ مدرسة جديدة كل سنة فى المتوسط..

٢ - **الإعدادا للانتاج** : فبدلا من حصر الهدف من التعليم فى

الإعداد للوظائف الحكومية كما كان شائعا حدد الهدف الجديد فى (الإعداد للانتاج) وقد اقتضى هذا إعادة النظر فى فلسفة التعليم الثانوى ، لذلك رسمت اللجنة الوزارية لسياسة التعليم الحدود التى ينبغى أن تراعى فى التعليم الثانوى بالقرار التالى (٢١).

لما كان من المتعذر عمليا فى هذه المرحلة من حياة البلاد أن تتحمل الدولة أعباء التعليم فى المراحل الأرقى من المرحلة الابتدائية لجميع من يرغبون فيه ، فان واجبها بالنسبة لهذه المراحل ينحصر فى تعهد ذوى الاستعدادات من أبناء الأمة وبناتها لتمكينهم من مواصلة الدراسة الى أقصى حد ، كل بحسب استعداده وميوله، سواء أكانت نظرية أم عملية ، وبصرف النظر عن مركزه المالى والاجتماعى .

وهذه الرعاية التى رأى القبانى أن تؤديها الدولة لذوى الاستعدادات ، واجب فرضه اعتباران هامان :

الأول: اعتبار انسانى يتعلق بحق الفرد ، وهو أن العمل على تهيئة الفرصة لكل مواطن كى يبلغ اقصى مايستطيع من نمو روحى وعقلى ، ويحقق فى حياته أقصى ماتسمح به امكانياته ، هو أساس الحياة الديمقراطية الكاملة ، وهو التطبيق الصحيح لمبدأ تكافؤ الفرص ، اذ ليس معنى تكافؤ الفرص أن يتساوى الأفراد جميعا فى التعليم او فى المركز او فى الدخل وإنما معناه أن تكون أمام كل فرد فرصة للوصول الى أحسن ماتؤهله له استعداداته ومواهبه. وأما الاعتبار الثانى ، فاعتبار نفعى يتعلق بمصلحة البلاد عامة ، إذ أن هذه المصلحة تقضى

باستغلال كل مافى الأفراد من مواهب واستعدادات فى الاعمال التى تلائمها، ولذلك وجب أن تتعهد الدولة هذه الاستعدادات بالتربية والتعليم، للوصول بها إلى أعلى مستوى ممكن من الكفاية .

فتيسير التعليم الثانوى على اختلاف أنواعه لذوى الاستعدادت أصبح حقا لهم من جهة ، وواجبا على الدولة نحو نفسها من جهة أخرى . أما الأطفال الذين لايتوافر فيهم الاستعداد لهذا التعليم ، فليس من المصلحة تشجيعهم على الاتجاه اليه .

٣ - **الثقافة القومية** : والتطوير الجديد ، إذ أكد على أهمية الإعداد للانتاج ، لم يقصد قصر الغاية من التعليم على ذلك ، فهو كما قرر القبانى لايغفل أهمية الثقافة العقلية والتربية الاجتماعية ، بل أولاهما أشد العناية ، ويربطهما بالاعداد للانتاج .

وقد روعى بصفة خاصة توجيه الثقافة والتربية توجيها قوميا ، وهذا أمر كان على جانب كبير من الأهمية ، لأنه يحقق غرضا أساسيا من أغراض الثورة، فقد كان من أول أهداف ثورة ٢٣ يوليو تكوين مجتمع سليم قوى متماسك ، وهذا تطلب تنشئة التلاميذ تنشئة وطنية دينية اجتماعية ، تبعث فى نفوسهم الاعتزاز بقوميتهم والايمان بوطنهم، وتزودهم بالمثل العليا والصفات التى يجب أن تتوافر فى المواطنين الذين يتكون منهم مجتمع كهذا .

ويلاحظ انه أدخلت فى المرحلة الثانوية مادة جديدة هى (دراسة المجتمع المصرى) وهذه المادة كانت تسد نقصا بارزا فى التعليم

الثانوى، حيث تقرر أن تكون دراستها علمية وعملية ، حتى يتسنى للتلميذ أن يفهم تكوين المجتمع الذى يعيش فيه فهما مبنيا على الخبرة ، ويتعرف على مختلف بيئاته ، وعلى المشكلات التى تعترضه والحلول الممكنة لها ، مما يساعد على إعداده صالحا للحياة الاجتماعية ، ويبث فى نفسه الرغبة فى خدمة الجماعة والعمل المستنير على النهوض بها وعلاج نواحى النقص فى حياتها .

٤ - **المرحلة الاعدادية** : كان قانون التعليم الثانوى الذى صدر عام ١٩٥١ ولم يعرف طريقه للتنفيذ قد قضى بوجود مرحلة إعدادية تتنوع الى إعدادية علمية واعدادية صناعية واعدادية تجارية. أى أن التلاميذ يوجهون الى مختلف أنواع التعليم الثانوى قبل دخولهم المرحلة الاعدادية ، وقبل تكشف ميولهم بالقدر الكافى ،وقد رأى القبانى ان هذا يضيع الغرض الأساسى المقصود من هذه المرحلة ، أما الغرض الذى ارتآه لها فهو تهيئة وسائل النمو والتكشف لملكات التلاميذ وميولهم على اختلاف أنواعها - من علمية وعملية وفنية واجتماعية - وفرص التعرف على ما يظهر فيهم من مواهب ومميزات وميول خاصة، حتى يمكن أن يتجه كل تلميذ الى نوع التعليم الثانوى الذى يلائمه.

والثانية : تدعيم الثقافة القومية للتلاميذ واستكمالها ، قبل أن ينقلوا الى المرحلة التالية ،التى تنطوى الدراسة فيها على قدر من التخصص .

وفى نهاية المرحلة الاعدادية يعقد أول امتحان عام يدخله الطفل فى حياته ، وهو امتحان شهادة الدراسة الاعدادية ، إذ ألغيت الشهادة

الابتدائية لأن المدرسة الابتدائية أصبحت مدرسة عامة تؤدى الى الحياة ولا تؤدى الى الشهادات ، والناجحون في هذا الامتحان الاعدادى يتجهون الى المرحلة الثانوية المنوعة .

علي ماهر وتطوير التعليم الجامعي :

إذا كان التعليم الشعبى هو محور تفكير القبانى فى تطوير التعليم، فإنه كان على وعى بما تتطلبه الثورة من تغييرات هيكلية فى التعليم الجامعى فهو يقول عنه «إن أهمية التعليم الجامعى فى حياة الأمة لا تخفى على أحد، فالجامعات فى كل البلاد هى الأمينة على التراث الثقافى للأمة ، تحفظه وتنميه ، وتغذى به عقول الشباب ونفوسهم ، فتساهم بذلك إقامة الأسس الروحية لحياة الجماعة، وهى المراكز الأولى للبحوث العلمية التى تعتمد عليها البلاد فى نهضتها ، وفى حل مشكلاتها الاجتماعية والاقتصادية والعلمية . هذا فضلا عن أن التعليم الجامعى هو المرحلة النهائية الحاسمة فى تكوين رجال الغد وتوجيههم (٢٢).

من أجل هذا تقدم الى مجلس الوزراء ، الذى وافق على ما اقترحه بتأليف لجنة تسمى لجنة التعليم الجامعى فى ٢٩ اكتوبر سنة ١٩٥٢ برئاسة الدكتور على ماهر، ومن المهم جدا أن نقف على تشكيلها لندرك مدى القيمة العلمية والتاريخية لمشروع التطوير الذى أعدته هذه اللجنة ، فقد تألفت من :

١ – مديرى جامعات فؤاد (القاهرة) وابراهيم (عين شمس) وفاروق

(الاسكندرية) .

٢ - أحد عشر شخصا من أساتذة الجامعة والشخصيات العامة وهم : علي ماهر - احمد لطفى السيد - د. عبد الرزاق السنهورى - د. أحمد زكى - د. ابراهيم بيومى مدكور - محمد شفيق غربال - د. وليم سليم حنا - د. محمد عوض محمد - د. كامل منصور - محمد خلف الله - د. عباس عمار .

٣ - ثلاثة أعضاء من أعضاء هيئة التدريس بالجامعات يختار مجلس ادارة جمعية هيئة التدريس بكل جامعة واحدا منهم .

ومن المهم كذلك أن نقف على طريقة السير بالنسبة لهذه اللجنة التى كان يمكن أن تكتفى بأعضائها وهم نجوم الجامعة والثقافة والفكر ، لنعرف ماهو الطريق المستقيم عندما نريد أن نفكر فى مشروع لتطوير التعليم .

فقد طلبت اللجنة إثر تأليفها أن تتوافر لها أعداد كبيرة من الاحصاءات التفصيلية التى حددتها والتى تغطى مختلف جوانب التعليم عبر سنوات متعددة .

وكذلك طلبت مجموعة القوانين واللوائح والمراسيم المختلفة المتصلة بالجامعة .

وكتبت اللجنة الى وزراء المعارف السابقين والوكلاء الحاليين والسابقين ولفيف كبير من أهل الفكر والرأى المعنيين بشئون التعليم ، وأعضاء هيئات التدريس فى الجامعات ، ورئيس الجامعة الامريكية ،

ومدير المعهد الفرنسى فى مصر يستطلعون آراءهم فى الخطوط العامة لأعمال اللجنة .

وكتبت اللجنة كذلك الى عمداء الكليات الجامعية برجاء أن تساهم مجالس الكليات فى وضع الأسس لمستقبل الجامعة المنشود ، وأن تمد اللجنة بثمرات بحثها وتجاربها ، وأن تعاونها فيما تضطلع به من مهمة جليلة الأثر فى حياة البلاد ، وما تستهدفه من وضع مناهج جامعية مستقرة ، ومن رسم أقوم السبل لإعداد الصفوة من شبابنا ، وطلبت اللجنة من العمداء جمع المقترحات والملاحظات من الأساتذة والمدرسين والمعيدين بالكلية ، وكذلك رغبات الطلاب ، أفرادا أو هيئات ، المتصلة بألوان نشاطهم الرياضى والاجتماعى والثقافى ، وأن تعرض هذه المقترحات والآراء كلها أمام مجلس الكلية ليناقشها ويمحصها وينتهى الى تقرير جامع فى الموضوع يعبر عن رأى الكثرة ويورد كذلك الآراء الأخرى مع تعيين أستاذ تختاره الكلية مقررا عنها أمام اللجنة للاستعانة به عند بحث ذلك التقرير .

ومما لايقل عن ذلك أهمية سعى اللجنة للاستفادة من الخبرة العالمية، فاستحضرت اثنين وأربعين تقويما للجامعات الأوربية والأمريكية أمامها للاستفادة منها . ووضعت أمامها خلاصات مفصلة لتقارير عن التقدم الجامعى فى انجلترا من لجنة الاعانات الجامعية سنة ١٩٤٧ وعن المؤتمر التحضيرى لممثلى الجامعات المعقود بمدينة (أوترخت) سنة ١٩٤٨ بناء على دعوة اليونسكو واعماله وتوصياته .

انها طريقة علمية من الدرجة الأولى ، فضلا عن قوميتها ، وأيضا عالميتها ، وتحيط بالموضوع من مختلف جوانبه وتسمع وتقرأ للعديد من أطرافه وذوى المصلحة ، حتى الطلاب الذين يغيبون عادة عن أى تطوير مع أنهم هم المستهدفون من أى تطوير ومع أنهم هم أصحاب المنفعة والمصلحة !!

والقارىء للكلمة التى ألقاها على ماهر فى الاجتماع الافتتاحى للجنة لابد أن يشعر بسرور بالغ وفى نفس الوقت بأسى مؤسف : يشعر بسرور بالغ لأن مستوى التفكير كان يقف على قمة الفكر الجامعى من حيث الاحاطة والشمول والعمق والوعى المستنير ، ويشعر بالأسى لأنه وهو يقرأ ، فسوف يستحضر على الفور بفعل مقارن ، وضع التعليم الجامعى ونحن نودع القرن العشرين لنستقبل القرن الحادى والعشرين ، فيجد أن (الجامعة) قد اختفت من حياتنا .. الجامعة بمعناها الحقيقى وأن القائم لدينا الآن مجموعة من المدارس اتخذت اسم الجامعة !!

ففى كلمة على ماهر نرى تأكيدا على أن شباب الجامعة الحقيقى هو الذى تتمثل فيه معانى الاستقلال الفكرى والكفاح والمثابرة ، وأن خير الوسائل لبلوغ هذه الغاية هو التعلم الذاتى «والتعليم الجامعى الناجح هو الذى يفقه الطلاب فى طرائق البحث . وبقدر ماتحبب اليهم مواصلة الدرس ، ومتابعة الحياة فى تطورها ، بقدر ما يكون تعليمنا قويا سليما . ومن هنا دعا على ماهر الى «العناية بالتدريب على الملاحظة والتجربة

والبحث المتصل ، لا بتلقين المعارف تلقينا ، فليس المعول مايحيط به الانسان من معارف بل استثمارها وجدواها ، والانتهاء من امتثالها الى الاضافة عليها وخلق الجديد المبتكر .

ومن أطرف ما اقترحه على ماهر لتنمية روح البحث العلمى لدى الطلاب «أن يقوم الطلاب الجامعيون مقام أساتذتهم الحين بعد الحين ، فيعدوا بحوثا لتلقى على زملائهم ، ويناقشوها مع أساتذتهم ويبصر الباحثون بأوجه الضعف ، ويشجعوا على التجويد والاتقان » .

وفى الوقت الذى أصبح الكتاب الجامعى الجيد فى طريقه الى الاختفاء من جامعات اليوم لتحل محله (المذكرات) التى تشبه كتب المدارس الخارجية فى الفلسفة والغرض وتقل عنها فى الاخراج ، يعلن على ماهر أن ماذكره عن أهمية التعلم الذاتى والاستقلال الفكرى لطالب الجامعة «من أجل ذلك حرم النظام الجامعى الاملاء وطبع المذكرات ، فسن نظام المحاضرات ليفتح الآفاق للطلاب ويرشدهم الى المصادر والمراجع ، وبهذا ننمى فيهم ملكة البحث والتنقيب ، وبقدر ما يبحثون ويدرسون وما ينتهون الى تكوين آراء مستقلة - يكون تقديرهم والحكم عليهم » (٢٣).

رسالة الجامعة : كانت أهداف الجامعة ورسالتها هى القضية الأولية التى ناقشتها اللجنة مفيدة من تجاربنا الماضية ، مستهدفة الوفاء بمطالب البلاد ، مستنيرة بالاتجاهات العالمية المعاصرة ، ففى هذه الرسالة والأهداف تتمثل الجامعة بألوان نشاطها ، وكما ينبغى أن

تكون ، وفيها تجد الجامعات والكليات دستورها المكتوب الذى تتنافس فى كمال تطبيقه معنى وروحا، محتفظة كل منها مع ذلك بوسائلها الخاصة، واستقلالها الذاتى ، وحريتها فى العمل ، وبها تحدد اللجنة كذلك خطتها فى العمل ، وطريقتها فى بحث التفاصيل .

أما هذه الرسالة فقد تحددت فى النص التالى : (٢٤).

«هدف الجامعة هو حمل نصيبها من المسئولية فى ترقية العلوم والفنون فى العالم ، والمساهمة فى نهضة البلاد العامة ، والعناية بالبحث العلمى ومتابعة تطوره على أتم وجه ، وتنمية الاستقلال الفكرى ، وتهيئة الفرص للشبان ليسعوا الى كمال وجودهم الخاص ، وتمكين الأسباب للجو الصالح للدراسة والبحث المستقلين، وتوفير الأخصائيين فى أبواب المعرفة المختلفة ، ويتصل بهذا أن يعمل الطالب الجامعى بنفسه لنفسه وألا يكون اعتماده على الأستاذ إلا للتوجيه أو التوضيح ما استعصى عليه من المسائل .

وقد يتبادر للاذهان أن التركيز هنا انما على (التنمية المعرفية والعقلية) مع إغفال للتوجيه الاجتماعى ، وهذا غير صحيح ، ففى نفس التقرير شرح لهذه الرسالة نجد فيه «والجامعات ، الى جانب ما توفره للدولة من صفوة العاملين فى شتى الميادين العامة تنهض بدور شعبى واسع المدى ، متعدد الأهداف ، اذ تعمل جاهدة لدعم النظام الاجتماعى، وإشاعة الخدمات والمساعدات الجماعية والفردية ، وتنوير الكبار ، وتيسير الثقافة لجمهور الشعب» .(٢٥).

وأكثر من ذلك صراحة وأهمية مايؤكده التقرير من أن الجامعات العريقة تنهض «بأعمال للبحث مستقلة ، فتضم الى بعض الكليات مصانع أو معاهد بحث لتنمية الانتاج العام ، وتتعاقد مع المؤسسات والهيئات الحرة والمصالح الحكومية ، على أعمال مدنية وعسكرية خاصة تؤديها لحسابها» .

استقلال الجامعة : كانت الجامعات ، فى عهد النهضة الأوربية للقرون الوسطى ، جامعات الدولة المركزية ، تخضع لسلطان الحكومة المطلق ، وليس لها استقلال داخلى ولا شخصية معنوية ، ولعل هذا الطراز من الجامعات قد خدم فى ذلك العهد الوحدة القومية لتلك البلاد ، لكنه أصبح فى عصرنا الحاضر بعيدا كل البعد عن الأسس الديموقراطية الحديثة ، عاجزا عن الوفاء بشرائط الحرية الفكرية ، عاجزا عن النهوض بالبحث العلمى ، والعمل على اطراد التقدم الانسانى .

وكيفما كان الأمر ، فلا مناص من التسليم بأن جامعاتنا كانت محدودة الاستقلال فى هذه الفترة ، لم تتهيأ فيها للكليات بعد شخصيات معنوية ، مما رأت معه اللجنة ضرورة أن تظفر هذه الكليات بمقومات البحث العلمى وأن تضطلع بمسئولياتها فى المناهج والامتحانات ونظم التدريس والبحث ، وفى حرية التقدير لحاجات النهضة القومية .

من هنا انتهت اللجنة فى هذه القضية الى ضرورة أن :

«ترسم الجامعة سياستها التعليمية ، وتضع الأنظمة ، وتتخذ

الوسائل المحققة لها .

وتستقل بادارة شئونها المالية فى حدود النظم واللوائح الخاصة بها، وتقدم تقريرا سنويا عاما ، فى ضوء تقارير الكليات ، بتفاصيل مصروفاتها وايراداتها الى مجلسها ليبدى ملاحظاته ، ثم يبلغ التقرير النهائى الى ديوان المحاسبة والحكومة .

وتستقل باجراء تعيين موظفيها الفنيين والاداريين وترقيتهم وتأديبهم»

كليات للفتيات : تلقت اللجنة كثيرا من الرغبات بانشاء كليات خاصة للفتيات تختص ببعض المواد والفنون التى تعتبر أكثر ملاءمة لهن وتقوم الى جانب الكليات الحالية التى يجلس فيها الفتى والفتاة معا، وقد رأى البعض أن هذه الرغبات تنم عن مظهر رجعي . لكن البعض الاخر أكد أن الكليات المقترحة نظائر فى البلاد العريقة فى التعليم الجامعى ، التى استكملت أسباب التجديد المعاصر ، وأن انشاءها فى مصر يزيد نسبة التعليم الجامعي للفتاة ، اذ ترضى نزعات الاسر التى ترى الخير لفتياتها فى التعليم بكليات خاصة.

وقد رأت اللجنة ان مثل هذه المسائل ليست من الشئون الجامعية العاجلة ، وأن ما تقتضيه من نفقات قد يكون من الأوفق توجيهه الى نواح أخرى فى الوقت الحاضر ، ولهذا اكتفت بتسجيل هذه الرغبة الجديرة بالتقدير ، راجية أن تحين الفرصة لتحقيقها ، بعد أن تستكمل جامعاتنا مقوماتها الأساسية وأسباب ازدهارها (٢٦).

هيئة التدريس : تستمد الجامعة قوتها من قوة كلياتها ، وتتمثل قوة الكلية فى استقلالها القائم على الثقة والحرية ، وتقدير المسئولية والواجب ، وفى المقدرة الفردية والجماعية للأساتذة والمدرسين ، وفى أسوتهم الحسنة للطلاب ، وفى النشاط لمواجهة حاجات الأمة المتطورة وفى متابعة الحركات العلمية فى آفاقها المتسعة المتجددة.

وهذه المقومات الجامعية الحديثة المتسمة بالجد والمثابرة ، والسعى لتوسيع آفاق المعرفة ، والمتمثلة فى الانتاج العلمى الأصيل وفى سيل المطبوعات المنهمر وبذل الخدمات العامة داخل الجامعة وخارجها ، وفى استنارة ومقدرة واقبال - كل ذلك يستمد وجوده وقوته من أعضاء هيئات التدريس .

ولهذا رأت اللجنة «التنبيه الى الدقة فى تكوين المدرسين واختيار الأساتذة ، وألا يكون الاعتماد كله على الدرجات الجامعية والانتاج العلمى ، وانما يتناول كذلك ، بل قبل ذلك ، مدى استعدادهم الذاتى للنهوض بالرسالة الجامعية ، والإخلاص فى توجيه الطلاب وإرشادهم وحب العلم للعلم ، والتفانى فى خدمة الشباب إيمانا بالله ولوجه الوطن وحده (٢٧).

وهنا نود أن نضع أمام القارىء فكرتين من الأفكار التى اقترحتها اللجنة ليقارن أيضا بين هذا الفكر المتقدم منذ أربعين عاما بواقع مايخص هذين المقترحين فى واقع التعليم الجامعى المعاصر ، يقول الاقتراح الأول :

«تعيين معيد أو أكثر لكل أستاذ أو أستاذ مساعد ، مادام المعيد يتخصص في مادة أيهما ، ويستمع المعيد الى محاضرات الأستاذ ، ثم يجتمع بالطلاب فى جماعات صغيرة لتوضيح ما استعصى عليهم ، كما تنظم اتصالات ودعوات متبادلة بين الأساتذة والأساتذة المساعدين وبين سائر أعضاء هيئة التدريس للاستماع للمحاضرات والدروس ، تهيئة للتعاون العلمى ، وتبادل الآراء والافكار ، وللاشراف فى جو الرضا والتعاون .

أما الاقتراح الثانى فيقول نصه :

«لتحقيق الاتصال المباشر بين الأستاذ والطالب ، ينبغى أن يخصص عضو هيئة التدريس من الوقت مايساوى على الأقل ساعات محاضراته ودروسه العامة ، كى يجتمع بالطلاب فى جماعات صغيرة ، للاستماع لشروحه وتوجيهاته فى الاطلاع والبحث ، وزيارة المكتبة بصفة دورية لتشجيع المطالعة الشخصية وروح النقد العلمى ، والاستقلال الفكرى ، كما يجب أن يبقى جميع أعضاء هيئات التدريس ساعات العمل الرسمية بكلياتهم ، تيسيرا لاسترشاد الطلاب بتوجيهاتهم.(٢٨)

الحياة الجامعية : ركز مشروع التطوير فى هذا الجانب على قضية (بناء الشخصية) على أساس أن الحياة الجامعية تهدف الى بناء شخصية الشباب وأن الشخصية القوية هى ركاز التقدم الانسانى «وليس ذوو الشخصية هم ضمير المجتمع فقط ، بل انهم فى جميع الأمم

الحية أغنى مصادر القوة» .

وأكد المشروع وعيه بأن بناء الشخصية لن يتيسر فى ظل «نظم تقوم فى الغالب على العناية بالذاكرة ، وتوجيه أقصى الجهد الى استظهار المعلومات ، واختبار مدى التحصيل واستيعاب المذكرات . وان نظاما شأنه هذا ، سوف يجد أن الشاب لا يلبث ، إثر تخرجه ، ان ينسى التوجيهات التى لقنها ، نسيانه سائر المعلومات التى لايحصلها بالجهد الخاص ، والنشاط الذاتى ، ومن هنا لايبقى له من المعارف التى امتثلها، والمبادىء التى اعتنقها ، سوى السعى لكسب الرزق والحرص على السعادة الشخصية ، والعيش بين العقاب والأذى ، والرجاء فى المثوبة والجزاء «ومثل هذه الخلال لا تخلق قوة فردية ، ولاتؤسس مجدا قوميا ، بل إنها علة العلل فى بناء الأمم ، وآفاتها المردية فى مهاوى الانحلال ، واذا نبتت معها شخصيات قوية ، فتلك هى القلة الموهوبة التى منحها الله استعدادا ذاتيا وطبعا غلابا (٢٩).

واذا كانت فلسفة التطوير قد كثفت القول فى البحث العلمى والدرس الذاتى ، فانها لم تنظر اليهما من الناحية العلمية فقط ، وإنما من حيث آثرهما فى بناء الشخصية ، فليست المسألة مسألة نظام تعليمى ، بل مسألة كيان بلد ومستقبل أمة ، وتربية شعب ، ومن هنا كان من الضرورى أن يقوم تطوير الجامعة على العناية بسواء الشخصية الطلابية وقوة بنيانها «ولن يتحقق شىء من ذلك الا فى بيئة جامعية صالحة ، تتعاون فيها أسباب البحث والدرس ، وميادين النشاط

الاجتماعى والخدمات الانسانية ، وشتى أنواع الرياضة والتدريب العسكرى ، والأسوة الحسنة فى الأساتذة والمدرسين ، والعزم الصادق على بلوغ هذه المنزلة الرفيعة .

وبناء الشخصية الطلابية لن يكتمل اذا اقتصر على العام الدراسى وحده ، اذ لابد أن يقوم الطلاب فى العطلة الصيفية «بالوان من الخدمات العامة فى بيئاتهم الريفية والحضرية ، يساهم بها الجامعى فى معاونة بنى حيه أو قريته ، وفى دراسة حاجاتهم وخدمة مطالبهم العادلة ، وتشرف عليها الجامعات ، وتقدرها حق قدرها فى امتحاناتها.

وطالب التقرير ان ترعى الجامعة بعض المؤسسات الاجتماعية ، كى يتدرب فيها الطلاب بالوسائل الجامعية الصحيحة حتى تبرأ نفوسهم من المادية والأنانية وتتمكن فيها معانى الشخصية الأبية الكريمة الفاضلة ..

تطوير التعليم وربطه باحتياجات خطة التنمية :

بدأت اولى تجارب التخطيط فى مصر ببرنامج السنوات الخمس ٤٦/٤٧ - ١٩٥١/٥٠ ، فى ظل الاقتصاد الرأسمالى الحر ، وقد نشأ هذا البرنامج كسياسة مالية مؤقتة لمجابهة الانكماش الناجم عن الحرب العالمية الثانية ، وقد تلا ذلك وعقب قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ أن بدأت الدولة محاولة الانتقال من اقتصاد حر يغلب عليه الطابع الاقطاعى إلى اقتصاد موجه يحتفظ بمقومات الاقتصاد الحر مع توفير فرص النمو للاستثمارات الخاصة ، وقد مارست الدولة خلال ذلك بعض الاجراءات

فى الفترة من ٥٢ - ١٩٥٦ بصدد تخصيص وادارة عوامل الانتاج وتوزيع الدخل ، وتلا ذلك وعقب العدوان الثلاثى على مصر أن ازداد الاتجاه نحو التخطيط ودعم أجهزته وإعداد خطة تصنيع للفترة من ٥٧ /١٩٦١ ، مقترنا مع تمصير بعض المؤسسات والمشروعات الأجنبية ومحاولة القيام ببعض المشروعات الكبرى (السد العالى) ، وابتداء من عام ١٩٦٠ ابتدأت الدولة فى وضع خطة خمسية محل التنفيذ ضمن إطار خطة عشرية تهدف الى مضاعفة الدخل القومى خلال الفترة من ٥٩ / ٦٠ - ٦٩ / ١٩٧٠ ، جزئت الى مرحلتين أو خطتين ، بدأ تنفيذ الخطة الخمسية الأولى عام ٦٠ / ٦١ .

وتعبر فترة الستينات مرحلة انتقال نحو التخطيط القومى الشامل ونحو الاقتصاد الاشتراكى ، وهى المرحلة التى شهدت التطورات الهامة فى ملكية عوامل الانتاج وإدارتها بتوسيع قاعدة الملكية العامة وإعادة توزيع الدخل . أما الخطط السابقة عليها ، فقد كانت خططا قطاعية أو جزئية (٣٠).

وفى إطار هذا التوجه العام نحو التخطيط كان من الطبيعى أن ينهج تطوير التعليم منذ الستينات وفقا لخطة التنمية حيث تغلبت النظرة الى التعليم على أنه يهدف بالدرجة الأولى الى إعداد القوى العاملة المختلفة للتنمية ، وآية ذلك أن اللجنة التى شكلت لإعادة النظر فى سياسة التعليم فى ظل الاحتياجات التنموية ، سميت (اللجنة الوزارية للقوى العاملة) فى ظل وزارة زكريا محيى الدين ، ورأس اللجنة

د. عبد القادر حاتم .

وقد تعرض التقرير الذى وضعته اللجنة لمسيرة التعليم فيما قبل ذلك وأدانها بطبيعة الحال ، عارضا لبعض الخطوات الأساسية التى اتخذتها الثورة لنشر التعليم ، مشيرا الى أن هذه الخطوات قد أدت الى أن فتحت الأبواب أمام جميع أبناء الشعب الذين تمكنهم قدراتهم العقلية من الانتقال من مرحلة الى اخرى أعلى منها دون أن يقف أى اعتبار مادى أو طبقى فى وجه أى طالب تؤهله قدراته لبلوغ أسمى درجات التعليم .

وقد لاحظ التقرير أن قد كان من نتيجة فتح هذه الأبواب على مصاريعها أمام الشعب أن واجهت البلاد إقبالا شديدا نحو التعليم لم يشهده تاريخ التعليم فى كثير من بلدان العالم ، وسجلت أرقام التعليم ارتفاعا كبيرا بالقياس الى الفترة الزمنية التى أمكن تحقيق هذه الأهداف فيها ، فبلغ عدد تلاميذ المدارس الابتدائية عام ٦٥ (٣.٤١٦.٩١٤) تلميذا ،مقابل ١,٣٩٢,٠٠٠ فى عام ١٩٥٣ كما سجلت السنوات الأخيرة ارتفاعا كبيرا فى نسبة التعليم الجامعى فبلغ عدد طلابه ١٢٤,٠٠٠ طالب فى عام ١٩٦٥ ، مقابل ٤١,٠٠٠ فى عام ١٩٥٢ (٣١)..

وعقب التقرير على هذا الاتجاه «واذا كانت سياسة الباب المفتوح فى التعليم كانت تشكل إحدى الضرورات التى اقتضاها العدل لتحطيم الفوارق التى شلت فى الماضى فاعلية بعض فئات الشعب اجتماعيا

واقتصاديا ودعت اليها ضرورة تأكيد مبدأ تكافؤ الفرص لشعب عانى من الظلم والتفرقة الاجتماعية بهدف رفع معنويات هذه الفئات لتقف على قدم المساواة مع غيرها ولتحمل عبء التنمية والتقدم ، فان المرحلة القادمة بعد إزالة هذه العوائق تستلزم فى المقام الأول تخطيط السياسة التعليمية على النحو الذى يواجه حاجات المجتمع ويمضى فى اتجاه أهدافه .

وقارنت خطة التطوير بين مدخلين ، أولهما مدخل (العلم للعلم) وثانيهما (العلم للمجتمع) وأعلنت الخطة أن المجتمعات الاشتراكية تتبنى المدخل الثانى ، وحيث أن مصر اختارت فى تلك الفترة النهج الاشتراكى ، فقد كان طبيعيا أن تختار المدخل الثانى ، وساقت الخطة مبررات ذلك فيما يلى :

أولا – أن اختيار الاشتراكية وسيلة وهدفا لتحقيق مجتمع الكفاية والعدل يستتبع ضرورة الأخذ بمبادىء التخطيط السليم الذى يمنع تعريض الموارد المادية والبشرية للضياع أو توجيهها وجهات لاتعود على مجموع الشعب بالفائدة .

ثانيا – أن مسئوليات التنمية الاقتصادية التى ينبغى لها مواجهة الزيادة فى السكان تتطلب ضرورة إحكام سبل الانفاق وتوقيتها توقيتا دقيقا حتى لا يوجه انفاق مالى لخدمة غير محققة النتائج أو يمكن إرجاؤها لوقتها المناسب وذلك حتى لاتتعثر خطط التنمية الاقتصادية التى بدونها لايمكن الاستمرار فى تقديم الخدمات أو التوسع فيها

لصالح المواطنين .

ثالثا - أن تحقيق مبدأ الكفاية يتطلب فى المقام الاول أن يرتبط تخطيط التعليم - الذى يستنفذ جانبا كبيرا من الانفاق العام - ارتباطا سليما وواقعيا باحتياجاتنا من الأيدى العاملة ، حتى لاتواجه البلاد بتخريج أعداد من تخصصات لاتدعو الحاجة اليها ، فى وقت تشكو فيه مجالات أخرى من النقص فى الأيدى العاملة اللازمة لها مما يعوق من سرعة عملية التنمية .

رابعا - إن تخريج الأعداد الزائدة على الحاجة يؤدى فى النهاية الى التشغيل غير المتكافىء مع قدرة الفرد وماحصل عليه من علم مما يؤثر على حسن نظام العمل ويخل بمبدأ تحقيق الكفاية فى الإنتاج .

خامسا : إن جعل أولويات استثمارات التعليم للدراسات العملية والمهنية والفنية هو الاستثمار الفعال الذى يعطى عائدا سريعا ومباشرا فى عملية التنمية الاقتصادية مما يؤدى الى زيادة الانتاج ورفع مستوى المعيشة .

ومن الملاحظ أن تقرير اللجنة اذ انتقد ما كان سائدا من توسع كمى، بدون الأخذ بعين الاعتبار احتياجات البلاد من متطلبات التنمية ، قد انتهى الى تغليب (النظر الكمى) أيضا للتعليم وان كان موجها ، ذلك أنه نظر الى التنمية على أنها (تنمية اقتصادية) وأن مثل هذه التنمية تحتاج الى (كم) معين فى هذا التخصص أو ذاك ، فنظر إلى التلاميذ فى صورة أرقام ، بزيادتها فى اتجاه تخصص مطلوب (يتطور) التعليم

وبوجود فائض منها فمعناه ان التعليم (غير متطور) ، إما (نوع) المتعلم ، فقد كان (غائبا) فى ظل فكر اقتصادى حبس نفسه فى مفهوم ضيق يتناسى بعده الاجتماعى ، فضلا عن زيف القسمة الثنائية للتنمية الى تنمية اقتصادية واخرى اجتماعية ، فالتنمية تنمية كلية شاملة .

رفع مستوي التعليم العام والفني : رأت اللجنة أنه من الضرورى أن تستهدف خطة التعليم فى المرحلة التالية العمل على تحسين ورفع مستوى التعليم العام بالمدارس الابتدائية والاعدادية والثانوى العام والفنى ، وفى هذا الاتجاه أوصت اللجنة بما يلى : (٣٢).

أولا : ضرورة العمل على تطوير البرامج والخطط بما يحقق أهداف الخطة المقترحة للتعليم – ويساير تطور المجتمع واتجاهاته .

ثانيا : إعادة النظر فى الكتب المدرسية فى مختلف مراحل التعليم بحيث تكون متكاملة ومتلائمة للبرامج الجديدة ولمستويات الطلاب واحتياجات المجتمع – وأن تخلو المناهج والكتب من الحشو أو الاطناب او الافاضة فى غير حاجة .

ثالثا : أن يعاد النظر فى برامج وخطط معاهد المعلمين لتتجاوب مع الخطة الجديدة للتعليم بقصد رفع مستوى المعلمين ، مع إقرار سياسة التدريب الدائم للمعلمين بقصد تزويدهم بالتطورات الجديدة العلمية والفنية فى مجالات العمل .

رابعا – ضرورة المحافظة على المعدلات المقررة لكثافة الفصول من التلاميذ وألا يسمح بأى حال من الأحوال بتجاوز هذه المعدلات .

خامسا : إنشاء مراكز التربية لجميع مستويات التعليم العام للتوفر على البحوث المتصلة بالتعليم وطرقه ووسائله بقصد العمل على تحسينه لمسايرة التقدم العمراني والحضارى وربطه بتطور المجتمع وأهدافه .

سادسا : إعادة النظر فى الأعباء التى يقوم بها المدرس بقصد التخفيف مما يثقل عليه ويرهقه فى العملية التعليمية .

سابعا : العمل على توفير الأجهزة والمعامل والمكتبات والوسائل التعليمية بالقدر الذى يتناسب مع عدد الطلاب ويتيح لهم فرص ممارسة التدريب العملى وإجراء التجارب والتمارين العملية بأنفسهم - وخاصة فى التعليم الفنى بأنواعه المختلفة .

ثامنا : إعادة النظر فى القوانين واللوائح والتشريعات المتصلة بالتعليم بما يحقق تطبيق السياسة التعليمية المقترحة ويحقق أهدافها .

تاسعا : العمل على أن تراعى البساطة التامة فى المبانى التعليمية ، وبالأخص مبنى المدرسة الابتدائية مع تشجيع المواطنين والهيئات الشعبية للمساهمة فى إنشاء هذه المبانى حتى يمكن توجيه ما ينفق على الإنشاءات غير الضرورية الى توفير الأماكن الصحية الملائمة للعملية التعليمية .

ومن الملاحظات أن التوصيات السابقة يغلب عليها طابع العموم الشديد بحيث يصعب التمييز بينها اذا قيلت فى مجتمع آخر غير (اشتراكى) وهى الصفة التى حرص التقرير على أن يؤكد انه يخطط للتعليم فى مجتمع هذه صفته . ومن هنا نجد هذه العبارة التقليدية

(ضرورة اعادة النظر فى ..).

ومما يحمد للتقرير عنايته الملحوظة بقضية المعلمين وتكوينهم المهنى والعلمى وإن دخل فى متاهات من حسن الحظ أنها لم تعرف طريقها الى التنفيذ ، مثل اقتراح أن يخصص بعض طلاب كليات الاداب والعلوم لممارسة مهنة التعليم بإضافة بعض العلوم التربوية والنفسية لهم مما كان سيعد ازدواجا خطيرا فى إعداد معلم التعليمين الاعدادى والثانوى خاصة فى ظل كليات المعلمين التى كانت قائمة وتابعة لوزارة التعليم العالى ، ومع اقتراح التقرير بضم هذه الكليات الى الجامعات وهى الخطوة التى تمت بالفعل بعد تسميتها بعد ذلك باسم كليات التربية وهو الإسم الذى كان قاصرا على تربية عين شمس والتى كانت كلية لإعداد خريجى الكليات الجامعية لمهنة التدريس عن طريق دراسة تربوية ونفسية لمدة عام .

وبالرغم من التوجه الاشتراكى ، فقد أقر التقرير استمرار المدارس الخاصة التى كانت تضم النسب الاتية :

٥ ٪ من مجموع تلاميذ المرحلة الابتدائية .

٢٩ ٪ من مجموع تلاميذ المرحلة الاعدادية .

٢٣ ٪ من مجموع تلاميذ المرحلة الثانوية العامة.

وكان تعليق اللجنة .. «وترى اللجنة انه لامانع فى المرحلة الحالية من استمرار الوضع الراهن لهذا التعليم وخاصة فى المرحلتين الابتدائية والاعدادية مع إحكام الرقابة عليه».

رفع مستوى التعليم بالجامعات : والقارىء للتقرير يستطيع أن يلمس تلك النظرة الضيقة الى تعليم الانسانيات واعتباره تعليما (نظريا) غير مطلوب !! ومن ثم نجد عددا من المقترحات بعضها كان يرى الاكتفاء بكلية آداب واحدة وتخصيص الباقى لإعداد المعلم وكذلك الاكتفاء بكلية حقوق واحدة ، دون وعى بأن الانسانيات ركن أساسى فى المعرفة البشرية تنمو مع نمو العلوم الطبيعية والعملية والتكنولوجية نظرا لما يؤدى إليه التقدم العلمى والتكنولوجى من التعقيد فى البنية الاجتماعية وفى النظم الاجتماعية ويفرز العديد من المشكلات التى لا يحلها إلا فهم واع بطبيعة التجمع البشرى ودراسة العلاقات والنظم الاجتماعية .

وقد لاحظت اللجنة انه قد صاحب ظاهرة الأقبال الشديد على الجامعات وازدحام الكليات بالطلاب لأكثر مما تحتمله امكانياتها ظاهرة أخرى تتمثل فى اتجاه عدد كبير من هيئة التدريس الى قطاعات أخرى من العمل ، وقد أدى هذا الى ضعف مستوى الخريجين الأمر الذى رأت اللجنة من الضرورى معالجته ، وقد أوصت فى هذا الشأن بتحديد أعداد القبول بالجامعات وضم عدد من المعاهد العليا إليها بقصد تخفيف ازدحامها بالطلاب، وبالاضافة الى ذلك فقد أوصت اللجنة بمجموعة من المقترحات (٣٣).

أولا : التوسع فى إيفاد البعثات التى تخصص لهيئات التدريس بالجامعات وأن توضع خطة تحدد أوليات للتخصصات التى تعانى نقصا

شديدا بهيئات التدريس الخاصة بها ، وأن تخصص حصيلة رسوم صندوق تمويل مشروعات تحسين العملية التعليمية لدعم هذا الغرض .

وقد أتت فكرة هذا الصندوق ليجمع مالا خاصا يحصل من الطلاب الذين يرسبون ويريدون أن يعيدوا قيدهم ، وكذلك من أبناء الدول العربية الراغبين فى التعلم بمصر ولم يحصلوا على منح دراسية .

ثانيا : الاستعانة ببعض الأساتذة الأجانب للعمل بالجامعات إلى أن تستكمل هيئات التدريس حاجتها بالبعثات وخاصة فى اللغات .

ثالثا : تشكيل لجنة مشتركة وتمثل فيها الجامعات والتعليم الثانوى والاعدادى لربط التعليم الثانوى بالتعليم الجامعى بهدف العمل على رفع مستوى التعليم الثانوى ، والنظر فى برامج العلوم المختلفة فى مختلف السنوات والربط بينها ولتكون المواد التى تدرس مرتبطة بالدراسات الجامعية بغير تكرار لاتدعو اليه حاجة وحتى يمهد أمام الطالب الجو الجامعى العلمى السليم .

رابعا : تشجيع الدراسات العليا والعناية بها لتشارك فى اعداد هيئة التدريس بالجامعات .

خامسا : استكمال المعامل والأجهزة والمراجع التى تساعد على البحث العلمى ورفع مستوى هيئات التدريس .

سادسا : تطوير المناهج بحيث ترتبط بواقع المجتمع ومشاكل التطبيق على أن تشكل لجنة فنية منبثقة من المجلس الاعلى للجامعات تمثل فيها القطاعات المستخدمة (رجال الصناعة والزراعة) والمشروعات

يتفرع منها لجان فرعية متخصصة لتطوير المناهج ومتابعتها بهدف ربط هذه المناهج باحتياجات هذه الميادين ومجاراة ماوصلت اليه من تطور ، مع الاهتمام باتساع قاعدة الدراسات العملية فى المزارع والمصانع ليلم المتخرج بطبيعة الأعمال التى سيقوم بها بعد تخرجه . ومع العناية بصفة خاصة بالدراسات الاشتراكية وتأصيلها ومشاكل المجتمع وحلولها وعمل دراسات تحليلية مقارنة مع أنظمة مختلف الدول لبيان أهمية التطبيق الاشتراكى وضرورته ، وذلك سواء فى الدراسات القانونية أو الفلسفية أو العملية او الاقتصادية .

سابعا : التيسير على الطلاب للحصول على الكتب والمؤلفات العلمية التى يضعها أعضاء هيئات التدريس بالجامعات والمعاهد العليا – وذلك بأن تتولى إدارة الجامعة أو المعهد عن طريق مؤسسات الطباعة والنشر المختلفة شراء حقوق التأليف بأثمان مجزية مع المؤلفين وتتولى بنفسها الطباعة والبيع للطلاب بأسعار التكلفة .

وانتهت اللجنة الى عدد من التوصيات العامة ، نذكر بعضا منها فيما يلى :(٣٤).

توصيات عامة : ١ – إقرار السلم التعليمى التالى : ٦ سنوات ابتدائى ، إعدادى ٣ سنوات ، أما المرحلة بعد الاعدادية فيجرى توزيع المتخرجين كالتالى : ٣٠٪ لمراكز التدريب القصير وأعمال البيئة ، ٢٥ ٪ للمدارس الثانوية الفنية ومراكز التدريب المهنى ، ٢٠٪ للمدارس الفنية المتخصصة ، ٥٪ معلمين ابتدائى ، ٣٠٪ للمدارس الثانوية العامة

فالجامعات والتعليم العالى .

٢ - إنشاء مدارس فنية متخصصة (صناعى ، زراعى ، تجارى) مدة الدراسة بها ٥ سنوات بعد الاعدادية لتخريج الفنيين اللازمين للمشروعات المختلفة .

٣ - إمكان امتداد المدارس الثانوية الفنية الزراعية والتجارية لمدة سنتين آخريين لتخريج الفنيين اللازمين فى هذين المجالين استنادا على أن هناك أساسا هاما من العلوم المشتركة بين الفئتين اللتين تخرجهما.

٤ - تيسير قبول المتخرجين من المدارس الثانوية الفنية ومن المدارس الفنية المتخصصة بالكليات المناظرة بالجامعات بإعداد برنامج إضافى خارج خطة الدراسة الأساسية بهذه المدارس يتضمن المواد التى تمكن من زيادة فرص النجاح للطلبة الراغبين فى دخول الجامعات مع توزيع هذه المواد على سنوات الدراسة «٣ فى الثانوى الفنى ، ٥ فى الفنى المتخصص» .

٥ - إفساح الطريق أمام المعلمين الى الدراسات العليا على جميع المستويات عن طريق منح الممتازين منهم الأجازات الدراسية التى يطلبونها .

تطوير مابعد النكسة :

لم يمر إلا عام واحد على صدور تقرير اللجنة الوزارية للقوى العاملة، حتى عصفت بمصر والوطن العربى كارثة هزيمة يونية ١٩٦٧ التى سميت بالنكسة تخفيفا من وقعها على نفوس الجماهير وسعيا الى

أن يظل الأمل بأن ما حدث ليس نهاية المطاف ، وانما هو خسران معركة وليس خسران حرب ، وكان من المؤسف أن تتوقف مسيرة التطوير على الرغم من العديد من الملاحظات التى يمكن أن توجه الى تقرير اللجنة الوزارية .

ولم تبد علامات حركة على أرض التعليم مع ما نعلمه من أنه طاقة لإعادة بناء المجتمع الذى داهمته الهزيمة ، حتى صدرت الأحكام الخاصة بضباط الطيران الذين حوكموا بسبب الهزيمة ، وكانت الأحكام فى نظر الكثيرين أقل كثيرا من حجم الكارثة ، فشبت مظاهرات ضخمة فى مواقع العمال ، وفى الجامعات ، وكانت تلك ظاهرة جديدة كانت مصر قد نسيتها ، أو بعد بها العهد منذ أزمة مارس عام ١٩٥٤ .

وعلى إثر اندلاع هذه المظاهرات فى أوائل عام ١٩٦٨ اجتمع الرئيس جمال عبد الناصر برؤساء الجامعات وصدر بيان ٣٠ مارس ، ثم اختير رئيس جامعة عين شمس ، د. محمد حلمى مراد وزيرا للتعليم، والذى مالبث أن شرع فى إحداث تغييرات ملحوظة فى نظام التعليم ، ولم يكن ماشرع فيه عبارة عن (خطة) أو (مشروع) فى تقرير كما حدث فى مرات كثيرة سابقة ، بل فى صدور قانون جديد للتعليم يعتبر بالفعل علامة فى تاريخ التعليم الحديث فى مصر بالنسبة الى التغييرات التى قضى بها خاصة وأنه جاء شاملا لكثير من جوانب النظام التعليمى حيث كانت تصدر من قبل قوانين متفرقة ، كل منها يتعامل مع جانب من الجوانب او نوع من التعليم .

وفى كلمة له فى رابطة خريجى معاهد وكليات التربية اعتبر د.حلمى مراد هذا القانون «بداية مرحلة جديدة فى تاريخ التعليم فى مصر وفيه الكثير من النواحى التقدمية التى لم تكن موجودة من قبل والحرص على الارتفاع بكفاءة التعليم والعناية بغرس القيم الروحية والخلقية فى نفوس شبابنا الجديد» (٣٥).

وتتجلى هذه الروح التقدمية فيما قرره القانون من التزام الدولة بتغير الحد الأدنى اللازم من التعليم ، المتمثل فى المرحلة الابتدائية لجميع الأطفال الذين يبلغون السادسة من عمرهم فى جميع أنحاء الجمهورية ، ويعترف حلمى مراد بأن هذا الالتزام يكلف الدولة ، لكن كان لابد من ذلك ضمانا للقضاء على أمية الجيل الناشىء ، وحصرا للأمية فى نطاق من فاتهم سن التعليم الاجبارى ، ومعنى هذا ان الدولة ملتزمة بتوفير مكان لكل طفل فى سن ست بحكم القانون الجديد .

وقد رفض حلمى رفضا باتا أن يعدل هذا النص بأن يضاف اليه «فى حدود امكانيات الدولة » أو «كلما أمكن ذلك» ، عندما أثير موضوع هذا التعديل فى اجتماع لجنة الشئون الداخلية المنبثقة عن اللجنة المركزية للاتحاد الاشتراكى ، وقال البعض «يكفى ان نعنى بتعليم ٧٠٪ تعليما جادا» ، فقال حلمى مراد «لايمكن أن يصدر قانون فى النصف الثانى من القرن العشرين ، فى وقت يغزى فيه الفضاء ، وتحطم الذرة ونتكلم عن إقامة الدولة العصرية فى بلادنا ثم نصدر قانونا نعترف فيه بابقاء ٣٠ ٪ من الأجيال الصاعدة أميين ، وإذا كانت الامكانيات لا

تسمح بتعليم الكل تعليما كاملا فى مدارس نظامية ، فمن الممكن ، بل من اللازم أن نعلم كل طفل ناشىء على الأقل القراءة والكتابة والحساب فى أى مكان ، فى المسجد أو تحت (تعريشة) ، ولا نترك أبناءنا من الأجيال الصاعدة فى جهل وفى أمية بينما العالم يقفز خطوات واسعة فى سبيل العلم والحضارة».(٣٦)

ومن ملامح التطوير الجديد أيضا إلغاء النقل الآلى فى التعليم الابتدائى الذى كان ينتهى ببعض التلاميذ الى نهاية فترة التعليم الابتدائى دون أن يصلوا الى المستوى التعليمى المنشود ، فتقرر وضع نظام للاختبارات الدورية فى جميع الصفوف للتلاميذ ، مع إجازة ترسيبهم خلال المرحلة الابتدائية ، وعقد امتحان لهم فى نهاية المرحلة .

والى جانب ذلك فقد قضى القانون الجديد الذى صدر عام ١٩٦٨ بإلغاء نظام الطالب الناجح الذى كان يجيز للطالب أن يرسب فى مادة أو مادتين ، إذ أن التجربة العملية لهذا النظام أثبتت فشله ، لما ترتب عليه من إهمال الطالب فى تحصيل بعض المواد الأساسية كاللغة الانجليزية والرياضيات . والواقع أن معرفة اللغة الأجنبية يعتبر أمرا حيويا من عدة نواح ، فهى السبيل للوقوف على كل مستحدث فى الخارج فى كافة الميادين ، وبصفة خاصة بالنسبة لمن يتطلعون للالتحاق بالجامعات ، وهى السبيل للنهوض بالسياحة ولازدهار تجارتنا الخارجية فى الأسواق الاجنبية .. وللدعاية لقضيتنا والدفاع عن مصالحنا فى المحافل الدولية .. ولفتح مجالات للعمل أمام شبابنا فى

الخارج وخاصة فى الدول الافريقية .. كما أصبحت الرياضيات المادة العصرية الأولى التى يعتمد عليها فى ميادين العمل المختلفة نتيجة الاهتمام بالدراسات الاحصائية واستخدام الآلات والعقول الالكترونية» (٣٧)..

ومن الملاحظات التى يمكن تسجيل جدتها فى قانون التطوير هذا :

– إجازة تحصيل رسوم مقابل خدمات إضافية بالنسبة الى تلاميذ المرحلتين الاعدادية والثانوية ، هذا الجواز الذى اعتبر منفذا استغل كثيرا فيما بعد وبالتدريج لتفريغ مجانية التعليم من محتواها تحت مظلة الرسوم الاضافية .

– اعتبار التربية الدينية مادة أساسية فى جميع مراحل التعليم العام ، لكل بحسب دينه .

– لوزير التعليم أن يقرر إنشاء مدارس تجريبية فى أية مرحلة من مراحل التعليم العام بشرط أن تصل بالتلميذ الى مستوى شهادة اتمام الدراسة بالمرحلة وتتخذ هذه المدارس مجالا لتطبيق التجارب التعليمية الجديدة تمهيدا لتعميمها عندما يثبت نجاحها .

وهذه هى نفس الفكرة كانت مطبقة فى المدارس النموذجية والتى كانت قد اندثرت .

– لوزير التربية أن ينشىء مدارس لتعليم ورعاية التلاميذ المتفوقين بما يكفل تنمية مواهبهم وصقلها .

وكانت هذه الفكرة مطبقة أيضا فى مدرسة المتفوقين بعين شمس ،

وكان ذلك أثناء وزارة كمال الدين حسين ، ولكن هذه المدرسة كانت قد بدأت تدخل فى دور المرض والاهمال .

- لوزير التربية أن ينشىء مدارس لتعليم ورعاية التلاميذ المعوقين بما يكفل إتاحة الفرصة لهم للدراسة بما يتلاءم مع قدراتهم .

وإذا كنا نلاحظ هجوما وانتقاما فى سنواتنا الأخيرة على إنشاء جامعة (خاصة) فيجب أن نعلم ، أنه فى أثناء تولى د. محمد حافظ غانم وزارة التربية بعد حلمى مراد، صدر قانون ينظم ويجيز إنشاء معاهد عالية خاصة وهو القانون رقم ٥٢ لسنة ١٩٧٠ ، حيث نص فى مادته الأولى على «يعتبر معهدا عاليا خاصا فى تطبيق أحكام هذا القانون كل منشأة تعليمية غير حكومية أيا كانت تسميتها أو جنسيتها ، يلتحق بها الطلبة من الحاصلين على شهادة اتمام الدراسة الثانوية العامة أو دبلوم المدارس الثانوية الفنية او مايعادلها ، وتقوم أصلا أو بصفة فرعية بالتعليم وإعداد الفنيين لمدة لاتقل عن عامين دراسيين» (٢٨).

وكان صدور القانون فى ١٢ اغسطس ١٩٧٠ .

ولم يكن هذا القانون منشئا لمؤسسات جديدة ، فقد كانت هناك قبل صدوره معاهد خاصة ، ومن ثم نجد فى المادة (٥٢) منه الخاصة بالأحكام الانتقالية «المعاهد العالية الخاصة القائمة وقت العمل بهذا القانون والتى سبق اعتمادها تعتبر مرخصا لها فى مزاولة اعمالها»

الهوامش

١ – أسامة الغزالى حرب : ثورة يوليو وإعادة تشكيل النخبة السياسية فى مصر ، ضمن بحوث (ثورة ٢٣ يوليو : قضايا الحاضر وتحديات المستقبل) القاهرة ، دار المستقبل العربى ، ١٩٨٧ . صـ ٦٠٣

٢ – أنور عبد الملك : المجتمع المصرى والجيش ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٧٤ ، صـ ٢١٧

٣ – المرجع السابق ، صـ ٢٤٦

٤ – لويس عوض : أقنعة الناصرية السبعة . بيروت ، دار القضايا ، ١٩٧٥ . صـ ٥٠

٥– المرجع السابق ، صـ ٥١

٦ – المرجع السابق . صـ ٥٢

٧ – جمال العطيفى : الطريق الى الديمقراطية ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، صـ ٥٠

٨ – المرجع السابق ، صـ ٥١

٩ – اسعد عبد الرحمن : الناصرية ثورة بيروقراطية ام بيروقراطية ثورة ، الكويت ، جامعة الكويت ، ١٩٧٧ ، صـ ١٦٤

١٠ – المرجع السابق . صـ ١٦٥

١١ – أسامة الغزالى حرب ، مرجع سابق ، صـ ٦١٠

١٢ – المرجع السابق ، صـ ٦١٤

١٣ – سعد الدين ابراهيم : المشروع الاجتماعى لثورة يوليو ، ضمن بحوث (ثورة يوليو) ، مرجع سابق ، صـ ٣٧٦

١٤ – المرجع السابق ، ، صـ ٣٧٧

١٥ – محمد حسنين هيكل : أزمة المثقفين ، القاهرة ، الشركة العربية المتحدة للتوزيع – ١٩٦١ ، ، صـ ١٣

١٦ – المرجع السابق ، صـ ١٦

١٧ – المرجع السابق ، صـ ١٧

١٨ – المرجع السابق ، صـ ١٨

١٩ – اسماعيل القبانى : دراسات فى تنظيم التعليم بمصر، القاهرة النهضة المصرية ، صـ ٢٠٥

٢٠– المرجع السابق ، صـ ٢٠٩

١٩ – المرجع السابق ، صـ ٢١٢

٢٠ – المرجع السابق ، صـ ٢١٣

٢١ – المرجع السابق ، صـ ٢١٦

٢٢ – على ماهر : تقرير لجنة التعليم الجامعى ، القاهرة ، النهضة المصرية ، ١٩٥٣ ، صـ ١

٢٣ – المرجع السابق ، صـ ١١

٢٤ – المرجع السابق ، صـ ٢٩

٢٥ – المرجع السابق ، صـ ٢٩

٢٦ - المرجع السابق ، صـ ٤٨

٢٧ - المرجع السابق ، صـ ٤٩

٢٨ - المرجع السابق ، صـ ٥٠

٢٩ - المرجع السابق ، صـ ٧٤

٣٠ - محمد عبد المنعم عمر : منجزات التخطيط المصرى في الستينات ، القاهرة ، معهد التخطيط القومى ، مذكرة داخلية رقم ٣٣٩ ، سبتمبر ١٩٧٣ ، صـ ١

٣١ - تقرير اللجنة الوزارية للقوى العاملة ، منشور بمجلة الرائد ، القاهرة ، نقابة المعلمين ، يونية ١٩٦٦ ، صـ ١١

٣٢ - المرجع السابق ، صـ ١٧

٣٣ - المرجع السابق ، صـ ٢٠

٣٤ - المرجع السابق ، صـ ٢٣

٣٥ - محمد حلمى مراد : منهج السياسة التعليمية الجديدة ، صحيفة التربية ، القاهرة رابطة خريجى معاهد وكليات التربية ، يناير ١٩٦٩ ، صـ ١٠

٣٦ - - المرجع السابق ، صـ ١١

٣٧ - المرجع السابق ، صـ ٢١

٣٨ - جمهورية مصر العربية : التعليم العام والخاص، و القاهرة ، الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية . ١٩٧٢ ، ص ٣٥



من الاشتراكية الى الانفتاح :

بعد وفاة جمال عبد الناصر فى الثامن والعشرين من سبتمبر عام ١٩٧٠ ، تولى نائبه أنور السادات السلطة ، ولم تمر شهور حتى شهدنا صراعا فى قمة السلطة ، حسم فى منتصف مايو من عام ١٩٧١ لصالح السادات .

ومع نهاية عام ٧١ وبداية عام ٧٢ كثر الحديث عن التغيرات التى تلحق خريطة العالم وعما ينبغى أن نتخذه لمواجهة هذه التغيرات من خلال استراتيجية خلاقة وملائمة .

وكان الجديد الأهم فى العلاقات الدولية هو ضرورة حل المشاكل دون الالتجاء الى الحرب، على الأقل الحرب الصريحة المكشوفة بين الدول الصناعية الكبرى ، فالرعب النووى قد جعل هذه الحرب مستحيلة. والتغيرات التى كانت تتم على خريطة العالم كانت من الأهمية والخطورة

بحيث يمكن القول أنها ما كانت لتتم - فى غياب الرعب النووى - دون حرب عالمية جديدة . وهذا ما جعل حازم الببلاوى يكتب فى الأهرام مؤكدا أننا فى مصر في لحظات خطيرة، ويقدر ذكائنا فى فهم خطورة الموقف واتخاذ السياسة المناسبة بقدر نجاحنا لأجيال قادمة (١) .

ولا نظن أن هناك من يستطيع أن ينكر أو يتنكر لحقيقة شهدها عام ١٩٧٣ شكلت انعطافا حادا فى تاريخ مصر المعاصر ، بل تاريخ المنطقة العربية ، فقد جاءت حرب أكتوبر لتكسر الانكسار وتهزم الهزيمة . وجاء التحرك العربى والسياسى والعسكرى والاقتصادى فى وقته وفى منطقه بشكل جعل منه العنصر الأكثر فعالية . جاءت حرب أكتوبر لتكون بداية لنهضة العالم العربى أحد قطبى نهضة شعوب الشرق جنبا إلى جنب مع نهضة آسيا ومحورها الصين واليابان (٢) .

لكن هذه النهضة المأمولة كنتيجة واقعية للانتصار واجهتها تحركات فورية ، جاءت نتيجة لرد فعل الاستعمار العالمى أو ما يطلق عليه أنور عبد الملك (الاستعمار المهيمن) الذى يرتكز بين أيدى الولايات المتحدة الأمريكية . تحركنا وتحرك العدو. تقدمنا وعبرنا ورفعنا ألوية الشرف على قطاعات هامة من الأرض العربية ، وكان لابد أن يدبر العدو هجومه المضاد.. كان لابد أن يتكتل الغرب الاستعمارى بأسره ، على اختلاف أساليبه وخططه ومناهجه ليصد التقدم ويرغمنا أن نواصل مسيرة

الخضوع ويقنعنا أن مكانتنا فى العالم المعاصر لا يمكن أن تكون إلا مكان التبعية ، أو فى أحسن الأحوال التبعية الممتازة .

ولم تكن سياسة الخطوة خطوة إلا تعبيرا عن تدبير وتخطيط لإفشال التحرك نحو النهضة . إن هذا فرض تبرره مفاهيمنا العامة حول طبيعة العلاقات الدولية ودور صندوق النقد الدولى والبنك الدولى ووكالة التنمية الامريكية ، فالأشقاء الثلاثة مؤسسات تخطط وتدير السياسات اللازمة اقتصاديا لإعادة انتاج النظام الدولى القائم على دول مسيطرة ودول تابعة . ومعروف أن هذه المؤسسات تقوم بمجهود مضاعف وأكثر تنسيقا فى الدول التى حاولت التمرد ، فبعد نجاح (الجهات الأخرى) فى التصفية السياسية لمحاولة الاستقلال ، يكون الأشقاء الثلاثة جاهزين لدعم هذا الانتصار بالسياسات الاقتصادية الملائمة لاعادة النظام الاقتصادى الى أوضاعه (الطبيعية) أى ألا يكون معافيا وإنما (عليل الصحة) ، بأقل آلام ممكنة، وبأقصى سرعة، وفى حالة مصر – بدورها القائد فى صراعات ومستقبل المنطقة – لانتصور أن يكون الموقف مختلفا (٤) .

ولعل أهم نقاط الضعف فيما حدث من نمو اقتصادى فى السبعينات ما يلى (٥) :

١ – إنه نمو خدمى بالدرجة الأولى ، بمعنى أن الأولوية فيه لم تكن للقطاعات السلعية كالزراعة والصناعة ، وإنما للقطاعات غير السلعية

كالتجارة والتوزيع والمال والاسكان الفاخر والنقل الخاص وسياحة الأغنياء وما اليها ، فبينما بلغت معدلات النمو فى القطاعات الخدمية ٩١٢ أو ١٤٪ ، لم يزد معدل نمو الزراعة عن ٢ ٪ على أكثر تقدير، ولم يتعد معدل النمو فى قطاع الصناعة والتعدين ٦٪ طبقا للاحصاءات الرسمية .

٢ – إنه نمو لا يستند الى عناصر القوة الذاتية للاقتصاد المصرى ، بقدر ما يستند أما الى اعتبارات طبيعية كالطفرة فى استخراج البترول وتصديره ، أو اعتبارات خارجية مثل حركة الملاحة العالمية وتأثيرها على إيرادات قناة السويس ، ومثل الأوضاع الخاصة بالبلاد العربية البترولية وتأثيرها على استيراد العمالة المصرية .

٣ – إنه نمو مثقل بعبء دين خارجى ضخم ، اتجه الى التزايد فى سنوات الانفتاح ولم ينخفض كما كان مأمولا ، فقد كانت إحدى ذرائع الانفتاح هى تقليل الاعتماد على القروض الأجنبية وإحلال الاستثمارات الأجنبية محلها ، غير أن ما جاء الى البلاد من استثمارات كان قليلا .

٤ – إنه نمو مقترن باتساع الفوارق بين الطبقات ، وبالتالى ازدياد حدة الصراع الطبقى فى المجتمع ، حيث يزداد الأغنياء غنى ويزداد الفقراء فقرا (٦) .

وقد قدر نصيب مصر من هجرة العمالة العربية بعدد يتراوح فى حده الأدنى بين ٤٠٠ ألف عامل ، وحده الأقصى ٦٠٠ ألف عامل عام

١٩٧٥ ، وهذا يمثل حوالي ثلث مجموع العمالة المهاجرة على الصعيد العربي ، والذى كان قد قدر للعام نفسه بعدد يتراوح بين ١,٣ مليون ومليونى عامل. وإذا ما أخذنا بتقدير الحد الأدنى (٤٠٠ الف عامل) فإن هذا العدد يمثل زيادة مقدارها أربعة أمثال ما كان عليه الحال عام ١٩٦٥، حيث اقتصر العدد على ١٠٠ ألف عامل.

وشهدت مصر فى السبعينات تحولا هاما من شكل التنظيم السياسى الواحد الى شكل تعدد الأحزاب ، وكان ذلك نتيجة طبيعية لجملة من العوامل ، نذكر منها (٨) :

أولها – ظروف ما بعد الزعامة الكارزمية ، فقد ملأ شخص ودور جمال عبد الناصر ساحة العمل السياسى المصرى – طولا وعرضا – زهاء خمسة عشر عاما ، وأدى غيابه المفاجئ الى (فراغ) فى داخل النظام السياسى ، لم يكن من السهل على أى شخص أو مجموعة أشخاص ملئه ، وبالذات فى علاقة النظام مع المواطنين .

ثانيها – تنامى حركة سياسية فى البلاد فى أعقاب هزيمة ١٩٦٧، دعت إلى توسيع الحقوق الديموقراطية للمواطنين والسماح للتيارات السياسية المختلفة بالتعبير عن ذاتها بحرية واستقلال .

ثالثها – التحول الى سياسة الانفتاح الاقتصادى وبروز ارستقراطية اقتصادية أراد بعض أجنحتها الربط بين الانفتاح

الاقتصادى متمثلا فى عودة علاقات السوق الرأسمالية والانفتاح السياسى متمثلا فى تعدد الأحزاب .

رابعا – التغير فى توجه السياسة الخارجية المصرية إزاء التعاون مع الدول الغربية ورغبة القيادة السياسية فى إعطاء الانطباع للعالم الخارجي بوجود استقرار سياسي وحكم ديموقراطى فى البلاد (٩).

خامسا – دعوة عديد من المثقفين ذوى اتجاهات فكرية مختلفة ومشارب ايديولوچية متباينة الى قيام الأحزاب .

ومع الاعتراف ببعض العوامل الأساسية المؤثرة المصنوعة فى الخارج لإضعاف التوجه العروبى فى مصر فى هذه الحقبة وخاصة بعد انتصار أكتوبر ، فلابد من الاعتراف بأن المد القومى العربى كان قد بدأ يشهد فعل عوامل أخرى داخلية ساعدت على تهيئة الجو لمزيد من الاضعاف (١٠) .

وجاءت الظروف التى أدت الى اتفاقية كامب ديفيد لتدخل مصر عهد قطيعة عربية رسمية .

وهكذا أصبح ٢٦ مارس عام ١٩٧٩ ، يمثل أولا وقبل كل شئ (التأسيس الثانى لدولة اسرائيل) ، ونهاية (الرفض العربى) ، على حد تعبير اثنين من كبار المفكرين الصهاينة الليبراليين ، إذ هو يضفى الشرعية على الدولة العنصرية ويكسب قدسية وحرمة لسيطرتها العسكرية على أرض فلسطين ، وأراضى عدة أقطار عربية ، وهو

بداية لمرحلة تحمل إنكارا لمجرى التاريخ الحديث والمعاصر للأمة العربية (١١).

ومهما قيل من سلبيات فى اتفاقية كامب ديفيد ، فإن رد الفعل العربى ، حمل هو الآخر بدوره أخطاء ، كان من شأنها مزيدا من التمزق والتشرذم العربى ، إذ أصبح الفلسطينيون أكثر من أى وقت مضى ، محرومين من وطنهم ، وأصبحت سوريا والأردن محرومتين من أجزاء كبيرة من أراضيهما الوطنية ، وباتت الأمة العربية ممزقة جغرافيا ، وصارت جامعة دولها دون فعالية وأصبح قلبها عند سيناء والحدود الشمالية الشرقية لمصر مفتوحا أمام نوعية جديدة من غزوات فكرية واقتصادية . وعلى الصعيد الأوسع ، تقف جبهة تضامن الشعوب الافريقية والأسيوية ، وجبهة الشعارات الثلاثة ، ومجموعة دول عدم الانحياز – فى ذلك الوقت – فى موقف يتميز بالضعف الشديد (١٢) .

وفى الملحق رقم ٣ من بروتوكول العلاقات بين مصر واسرائيل ، نصت المادة الثالثة أولا على أن « يتفق الطرفان على أن التبادل الثقافى فى كافة الميادين ، أمر مرغوب فيه ، وعلى أن يدخلا فى مفاوضات فى أقرب وقت ممكن وفى موعد لا يتجاوز ستة أشهر بعد إتمام الانسحاب المرحلى بغية عقد اتفاق ثقافى (١٣) .

وقد تم توقيع الاتفاق الثقافى بالفعل فى القاهرة فى ٨ مايو سنة ١٩٨٠ والذى نجد من بين نصوصه (١٤) :

مادة ١ – يتعهد كلا الطرفين بتشجيع التعاون فى الميادين الثقافية والعلمية بما يتفق مع قوانين ولوائح كل دولة .

مادة ٢ – يتعهد كلا الطرفين بتشجيع الاتصالات وتبادل زيارات الخبراء فى الميـادين الثقافية والفنية والتقنية والعلمية والطبية طبقا للشروط التي تم الاتفـاق عليها ، ومما يتفق مع القوانين واللوائح المعمول بها فى كل دولة .

مادة ٣ – يتعهد كلا الطرفان بتشجيع التفاهم البناء لحضارة وثقافـة البلد الآخر بما يتفق مع القـوانين واللـوائح المعمـول بها فى كل دولة.

مقدمات تطوير السبعينات :

تجمعت بعض المؤشرات فى أوائل السبعينات لتدفع قيادة التعليم فى مصر دفعا لأن تخطو بدورها خطوات ضرورية لاعادة صياغة التعليم الذى ورثته حركة (مايو) من ثورة يوليو ، خاصة وقد بدأت ملامح المستقبل بالنسبة لمصر تأخذ مسارا مختلفا عما كانت عليه من قبل .. لم تكن صورة هذا المستقبل قد اتضـحت بعد ، ومن هنا فسوف نجد أن فكر التطوير فى هذه المرحلة المتقدمة ما يزال يحبو ويتحسب خطواته هل تكون الى هنا أو الى هناك ؟

كان قد ظهر فى عام ١٩٦٨ كتاب هام وخطير لواحد من خبراء التعليم العالميين اكتسب شهرة ملحوظة هو (فيليب كومبز) ، وعنوان

الكتاب (أزمة التعليم فى عالمنا المعاصر) والذى ترجم الى العربية ، وكان القلق قد بدأ يعترى كثيرا من دول العالم نتيجة ثورات الشباب التى اندلعت فى أماكن عـدة ، فمن المعروف أن الشباب هم مادة نظام التعليم بالدرجة الأساسية ، وهذه الاحتجاجات والثورات والمظاهرات التى قاموا بها ضد الأوضاع السائدة إنما كانت تعنى خللا كبيرا لابد أن يكون فى التعليم وفى مدى قدرته على مواجهة التحديات التى تواجه المجتمعات .

وكان قد ظهر أيضا فى نفس السياق تقرير ضخم قامت باعداده لجنة دولية برئاسة الفرنسى الشهير (ادجار فور) ، وظهر هذا التقرير بعنوان (تعلم لتكون) أحدث ضجة كبيرة فى الأوساط التعليمية بما قدمه من فكر متطور ودعوة ملحة على ضرورة إعادة النظر فى نظم التعليم القائمة .

وفى مستهل حكم السادات ، كان الدكتور محمود فوزى رئيسا للوزارة ، وأجرى محمد حسنين هيكل رئيس تحرير الاهرام حديثا مطولا يستقرئ فيه معالم تصوره لمستقبل مصر بعد رحيل عبد الناصر، وكان مما ركز الدكتور فوزى عليه أن مصر بحاجة ماسة الى الالتفات الى ركيزتين أساسيتين للبناء الداخلى ، هما التعليم والصحة ، وأشار بصفة خاصة إلى أن (المعجزة اليابانية) وكذلك المعجزة الالمانية الغربية، كان التعليم هو العامل والمحرك الأول فيهما .

وعلى الفور بدأت كتابات متعددة على صفحات الجرائد والمجلات تتحدث عن ضرورة تطوير التعليم وكأن القضية جديدة ، وارتفع شعار كان قد بدأ بعد هزيمة ١٩٦٧ ، من أن الطريق الصحيح لتجاوز الهزيمة هو أن نبنى دولة عصرية ، فاتخذ الحديث عن تطوير التعليم اتجاها يرى أن التطوير يجب أن يكون فى اتجاه بناء هذه الدولة العصرية . وبالفعل انعقد مؤتمر كبير فى أوائل عام ١٩٧١ تحت هذا الشعار قدمت فيه بحوث ومقالات ، وانتهى بتوصيات مثلما تنتهى مؤتمرات عديدة لتظل كما هى كلمات على أوراق .

وفى أواخر ٧٣ ظهر ما يسمى بـ (ورقة أكتوبر) باسم رئيس الدولة أنور السادات يحاول فيها أن يستلهم روح أكتوبر لتصور مستقبل جديد فى مصر ، وكان للتعليم نصيب ملحوظ فيها .

نتيجة لكل هذه المؤشرات ، كان لابد لقيادة التعليم التى تولاها الدكتور مصطفى كمال حلمى من سرعة العمل لإعداد تصورها عن السنوات التالية وما يجب على التعليم أن يقوم به لمواجهة المتغيرات الجديدة ، فكان أن ظهر تقرير باسم (حركة التعليم فى مصر ، بين الماضى والحاضر والمستقبل ، وبعض مبادئ واتجاهات الاصلاح) بتاريخ يونيه ١٩٧٤ حيث استفيد فى هذا التقرير من كتاب كومبز وتقرير ادجار فور .

ويعترف الدكتور مصطفى حلمى فى مقدمة التقرير بأن الدراسة التى احتواها « لاتتضمن اقتراحا محددا بخطة تنفيذية لاصلاح التعليم

ولكنها تعتبر مدخلا نعتقد أنه من المصلحة أن يكون تحت نظر الأجهزة والهيئات المعنية برسم السياسة القومية للتعليم فى مصر ، وهى السياسة التى سوف تترجم بعد إقرارها إلى خطة وبرامج تنفيذية ، تتناول التعليم بمختلف أبعاده ومفاهيمه ومداخله ونوعياته ، خطة طويلة الأجل تتسم بالوضوح والمرونة والتكامل والواقعية ، وتعمل فى إطار خطة التنمية القومية الشاملة (١٥).

ونصف التقرير على وجه التقريب تلخيص للفكر الوارد فى الدراسات الدولية ، عام إلى أبعد الحدود ، مما يعفينا من التوقف عنده، أما النصف الأول من القسم الثانى فهو (تاريخ) للتعليم فى مصر ، وهو ما تحتويه دراستنا الحالية ، وبالتالى يعفينا هو الآخر من التوقف عنده، ولا يهمنا إلا الجزء الأخير حيث أنه (تصور عن مستقبل التعليم فى مصر) .

وفى تشخيصه لبعض مظاهر أزمة التعليم فى مصر والتى سينطلق منها محاولا رسم مستقبله ، نجد هذه الملامح العريضة :

١ - الفجوة الكبيرة بين الطلب على التعليم وقدرة الأجهزة التعليمية الحالية على الاستجابة بهذا الطلب المتزايد .

٢ - عدم التوازن بين ناتج التعليم وحاجات الاقتصاد ، ممثلة فى القوى العاملة المطلوبة .

٣ - عدم ملاءمة محتوى التعليم وطرقه لحاجات الأفراد والمجتمعات.

٤ - الفجوة بين مطالب التعليم بمعدلاته وصوره الحالية وبين المصادر المتاحة له .

إن نتاج هذه العوامل مجتمعة كان واضحا ، فيما يؤكد الدكتور حلمى بشكل عام فى ظاهرة قصور كفاءة التعليم سواء أكانت هذه الكفاءة مقيسة بالمعايير التعليمية للكفاءة الداخلية ، أو بالمعايير الخارجية من حيث قصورها عن تحقيق الأهداف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للمجتمع ولأفراده .

ومن هنا فقد طرح مشروع التطوير عددا من المبادئ الأساسية التى يمكن الاهتداء بها فى رسم الطريق إلى المستقبل ، هذه المبادئ هى :

١ - **ديموقراطية التعليم** : فلتحقيق هذه الديموقراطية ، لابد من :

الوفاء بنسبة الاستيعاب فى التعليم الالزامى : فرغم ما يقضى به تعليمنا من (إلزام) فإننا لم نتمكن منه على أرض الواقع ، بل لقد انخفضت نسبة الاستيعاب حتى بلغت ٧٣٪ .

وإذا كان الأمر كذلك فإن الفكرة التى كانت قد بدأت تطرح بعد فترة الإلزام الى نهاية الاعدادية بدت أملا بعيد المنال ، حيث تتقدم أولوية استيعاب المرحلة الأولى . لقد شهدت هذه الفترة تلك الظاهرة التى

استجدت على التعليم المصرى وهى اتباع نظام الدورتين أو الثلاث دورات فى اليوم الواحد ، فضلا عن تكدس الفصول بنسبة لا مثيل لها فى العالم ، مما أدى إلى انخفاض ملحوظ فى كفاءة العملية التعليمية والى ظاهرة التسرب التى بلغت فى بعض الحالات ١٣ ٪ الأمر الذى يتضح من أن كل ١٠٠ تلميذ يلتحقون بالصف الأول الابتدائى يحصل ٣٦ تلميذا منهم فقط على الشهادة الابتدائية .

ولأن هذه المشكلة الحادة مرتبطة بإمكانيات متاحة ، وبالمشكلة السكانية ، فقد نوّه المشروع بأن الحل إذن لابد أن يكون قوميا ولا تعلق المشكلة فى رقبة وزارة التربية وحدها .

ب - توفير الفرص المتكافئة خلال العملية التعليمية نفسها لمقابلة الفوارق الاجتماعية بين الطلاب وما يترتب على هذه الفوارق من آثار فى تحصيلهم .

والغريب أن المشروع إذ يعترف بقصور الإمكانيات وبطغيان نظام الفترتين والثلاث ، يقدم اقتراحا هنا يعلم سلفا أنه عسير فعليا وإن كان رائعا مثاليا ، ألا وهو الأخذ بنظام اليوم الكامل وتقديم وجبة غذائية للأطفال الصغار !!

جـ - التوازن والتكافؤ بين التعليم فى الريف والتعليم فى المدن والحضر (١٦) . فإذا أخذنا فى الاعتبار أن معظم الأطفال الدارسين فى مدارس الريف يكونون عادة من مستوى اجتماعى أقل من زملائهم

فى المدن، فان ذلك الوضع، بالاضافة الى ضعف امكانات هذه المدارس، يؤدى بالضرورة الى وجود مدارس من الطبقة الثانية تنخفض فيها كفاءة التعليم وترتفع نسبة الفاقد والتسرب .

د - إعادة النظر فى الازدواجية بين التعليم النظرى من جانب والتعليم الفنى والمهنى من جانب آخر ، وذلك تجنبا للنظرة الطبقية بين أنواع التعليم المختلفة ، وأشار المشروع الى أن الأخذ بأى السبل فى هذا الشأن استرشادا بتجارب الدول الأخرى يحتاج الى قرار على المستوى القومى .

ولاشك أن الانسان لا يملك إلا التصفيق لمثل هذه النظرات الخاصة بديموقراطية التعليم ، لكن المشكلة أن التفكير التربوى كان بعيدا للغاية عن نهج التفكير السياسى الذى كان يستعد للتوجه الجديد .. التفكير التربوى ، يغلب عليه (التوجه الاشتراكى) كما هو واضح ، حيث كان قريب العهد من ثورة يوليو ، والتفكير السياسى كان يبتعد بشدة عن هذه الثورة ليتوجه توجها غربيا رأسماليا تزيد فيه الفوارق الطبقية . فهل ننظر الى هذه الأفكار الجميلة على أنها مظهر من مظاهر (الأحلام) التى أغرقت فيها الجماهير المصرية عقب حرب أكتوبر ، مع التسليم (بحسن النية) فى جهاز التعليم والبعد عن الاشتراك فى عملية (التدبير) للتوجه الرأسمالى القادم ؟

٢ - المواءمة بين التعليم والبيئة وحركة المجتمع :

وتندرج تحت هذا المبدأ عدة أمور منها :

أ - تعديل محتوى التعليم وأساليبه تعديلا متتابعا ومستمرا بحيث يلاحق ويعايش التطور العلمي والتكنولوچي السريع .

ب - تعديل محتوى التعليم وأساليبه بحيث يلائم البيئة التى يخدمها، مما يستلزم الخروج عن القوالب الموحدة والجامدة للتعليم .

وفى إطار هذا المفهوم يمكن التحرك بالتعليم والخروج به الى الحياة فى كثير من المجالات المرتبطة بالانتاج والخدمات .

كذلك لابد أن تنعكس آثار ذلك بشكل واضح على محتوى الكتاب والأسلوب المتبع فى التعليم ، وما يستتبع ذلك من مرونة ومن حرية للحركة ، فليس من الضرورى أن يكون محتوى الكتاب واحدا فى جميع المدارس ، بل لابد أن تتوافر المرونة الكافية لكى يتلاءم هذا المحتوى مع البيئة الزراعية أو الصناعية أو الحضرية التى يخدمها التعليم ، وأن تكون الأهمية للمستوى بدلا من التمسك بالمحتوى الواحد .

٣ - التربية المستمرة «والمجتمع المتعلم» : فلقد ظهر على المستوى العالمى مبدأ أو مفهوم «التربية المستمرة» التى لا ترتبط بسن معينة وإنما تمتد لتشمل الحياة كلها ، ولا تقتصر على التعليم النظامى وحده ، بل تتعداه الى الإفادة من كافة الوسائل والامكانات المتاحة ، مثل وسائل الإعلام بمختلف أنواعها كالراديو والتلفزيون والأشرطة

المسجلة والتعليم المبرمج وبنوك المعرفة وغيرها مما يساعد الفرد على (التعلم الذاتى) و (التعليم المستمر) .

وإذا كان واقع المدرسة المصرية يشير إلى عجزها عن تقديم أنواع كثيرة من التعليم الفنى والتدريب المهنى ، فإن المصلحة تقتضى «أن تقوم قطاعات الانتاج كالصناعة والزراعة أو الخدمات كالصحة والشئون الاجتماعية والعمل والمواصلات وغيرها بالمشاركة فى العملية التعليمية والتدريب بشكل فعال ومدروس ومتكامل ، وبذلك يتحول المجتمع كله إلى «مجتمع يتعلم ويعلم » (١٧) .

٤ - **الشخصية المتكاملة للتلميذ** : وقد اعترف التقرير هنا بأن ما يحيط بالمدرسة المصرية لا يمكنها من تربية الشخصية المتكاملة للتلميذ ، بل هى بالكاد تسعى إلى تنمية الجانب المعرفى ، وياليتها توفى بحقه كذلك . هذا فى الوقت الذى كانت ورقة أكتوبر قد خصصت فصلا كاملا لبناء الإنسان المصرى ، على أساس أن هذا الانسان هو حجر الزاوية فى عملية التنمية التى يجب أن ينظر إليها على أنها لا تعنى الجانب الاقتصادى وحده بل لابد أن تتجه كذلك إلى الجانب الاجتماعى، فى تكامل ، بل فى وحدة متفاعلة .

٥ - **محو الأمية** : وهنا يطرح التقرير تغيرا على هذا المفهوم حيث لم يعد قاصرا على الالمام بالقراءة والكتابة ، ومن هنا يصبح على وسائل الاعلام هى الأخرى ، على كافة أنواعها ، والتى تصل الى معظم

أفراد الشعب أن تقوم بدور رئيسى وفعال فى معالجة الأمية الاجتماعية والأمية السياسية ، وأجهزة الدولة وكافة مؤسسات الانتاج والخدمات تقع عليها مسئولية محددة فى محو الأمية ، سواء بمفهومها التقليدى البسيط أو بمفهومها الشامل . والأجهزة السياسية هى الأخرى لها دورها فى هذا الصدد .

بعد عرض هذه المبادئ والمقومات ، يطرح المشروع تلك الدعوة الهامة :

« أن الأوان لكى تكون لمصر سياسة قومية للتعليم ، سياسة واضحة المعالم محددة الاتجاهات تتميز بالطموح والمرونة ، سياسة واقعية وليست خيالية ، لا بعيدة عن واقعنا ولا منعزلة عن امكاناتنا . وعقب الاستقرار على هذه السياسة القومية ، تأتى مرحلة ترجمتها الى خطة تنفيذية وبرامج عمل مدروسة ، تحشد لها جميع الامكانات المادية والبشرية» (١٨) .

إنها بالفعل دعوة هامة وأساسية ، لكننا ننبه هنا إلى أن هذا الذى حذرت منه هو نفسه الذى شاب كثيرا من خطوط التقرير ، ونحن لا نخصه وحده باللوم ، فهو هنا يتسق مع (الخطاب الرسمى العام) الذى يحفل دائما بالأمانى والأحلام وكأنه يقوم بوظيفة (التنفيس) أكثر منه قياما بدور الموجه بالفعل لحركة الواقع ، ومن هنا يجئ إخفاقه فى أن يكون بمثابة الخريطة للسائرين على أرض التعليم الفعلية .

ويبدو أن الاحساس بهذا كان قائما فى ضمير الدكتور حلمى ، ومن هنا كان هذا الحرص على وضع هذا التساؤل الهام أمامه حتى لا تجمح الأحلام بنا فى خيالات بعيدة المنال ، هذا التساؤل مؤداه :

ماذا يمكن أن يوضع من أمور أمام الأجهزة المعنية بالتعليم ، سواء منها أجهزة التخطيط أو التنفيذ .. فى المدى القريب على الأقل ؟

وفى هذا الشأن طرح التقرير ما يلى :

١ - الهيكل التعليمى : وقد اكتفى التقرير بطرح التساؤلات عما ينبغى أن يصير إليه وضع مراحل التعليم ومدة كل منها وعلاقة كل منها بالأخرى .

٢ - تطوير التعليم الثانوى : فمع العلم بأن الوزارة كانت بصدد دراسة عن تطوير المدرسة الثانوية ، فانها ، أي الوزارة ، طرحت عددا من التساؤلات هنا أيضا عن هذه القضية على أساس الوعد بأن تجئ دراستها حاملة محاولة الاجابة عن هذه التساؤلات .

٣ - إعداد وتدريب المعلم : وعلى عكس القضيتين السابقتين ، لم يطرح التقرير هنا تساؤلات ، وإنما مضى يعدد بعض الجهود التى تبذلها الوزارة فى هذا الشأن ، ويهمنا هنا إبراز ما جاء فى نهاية هذا الجزء من النص على أنه « يجب على دور وكليات ومعاهد إعداد المعلمين والمعلمات أن تتطور لكى تلائم المفهوم المتجدد للتربية ، ولكى تصبح مراكز لإعداد القيادات التربوية ، وحقولا للتجريب ، ومصادر للفكر

التربوى الرائد ، وإذا كانت كليات التربية منفصلة عن وزارة التربية والتعليم - من حيث تبعيتها المباشرة - فإن ذلك لا يمنع من قيام الترابط والتلاحم الذى يستهدف تحقيق دورها الرئيسي والرائد بالنسبة للوزارة ، ومن وسائل ذلك تعاونها الكامل مع المركز القومى للبحوث التربوية ، وما يستتبع ذلك من تجريب يتم في مدارس تجريبية تلحق بهذه الكليات .

٤ - أبنية التعليم : وقد اكتفى التقرير هنا بعرض الأزمة التى تعانيها المبانى المدرسية حتى وصل الأخذ بنظام الفترتين (وأحيانا الثلاث) فى عدد مدارس المرحلتين الابتدائية بنسبة ٦٥٪ والاعدادية بنسبة ٣٧٪ ، بل إن الفترات المسائية كادت أن تمتد الى المدارس الثانوية هى الأخرى . والنتيجة الحتمية لهذا هى الاختفاء التدريجى للأنشطة المدرسية التى هى البوتقة الحقيقية والأكثر فعالية لتربية الشخصية تربية متكاملة بالفعل، ومع ما ينفق فى تلك الفترة على المبانى المدرسية « إلا أن الأمر مازال فى حاجة الى خطة طويلة الأجل لاستكمال وتنمية المبانى المدرسية وتجهيزها لكى تستطيع مواجهة النمو المنتظر فى حجم العملية التعليمية » .

وعلى نفس المنوال سار التقرير بالنسبة لقضيتى (الكتب المدرسية) و(ربط التعليم بالبيئة) .. يكشف عن مظاهر المشكلة ، وبصدد التطوير والعلاج ، يطرح التساؤلات ويشير الى خطوات قامت بها الوزارة ..

وعلى هذا فان التساؤل الذى وضع من قبل (ماذا يمكن أن يوضع من أمور أمام الأجهزة المعنية بالتعليم ، سواء منها أجهزة التخطيط او التنفيذ . فى المدى القريب على الأقل) لم يجب عنه .

إن أبرز مظاهر المشكلة ، وطرح التساؤلات عن سبل الحل تفكير سليم لا جدال فى ذلك لأنه هنا يفتح باب النقاش واسعا أمام مختلف الاتجاهات كى تدلى بدلوها فى التفكير من أجل التطوير بدلا من تقديم فكر جاهز تدور حوله المناقشات .

لكننا هنا نحاسب التقرير بما حاول أن يلزم نفسه به .

بل إن التقرير انتهى بطرح ثلاث من القضايا الكلية الكبرى، وإن كان هنا لم يدع أنه سوف يجيب عنها ، بل وعد بأن تكون موضع دراسات وتقارير قادمة ، هذه التساؤلات هى :

- كيف يمكن تحقيق جانب الكم فى التعليم كحق من حقوق الجماهير التى كفلها الدستور لجميع المواطنين على قدم المواساة ؟

- كيف يمكن الارتفاع بكفاءة التعليم كهدف أول - عن طريق الامكانات التعليمية ، بالقدر وبالأسلوب المناسب ، حتى يتمكن الانسان المصرى - وهو عصب التنمية وهدفها - من مواجهة الحياة وصنع المستقبل .

- كيف يمكن تحديث التعليم وتجديده من حيث أهدافه ومحتواه

وطرائقه وادارته واقتصادياته وما يتطلبه ذلك من متابعة التقدم والبحوث العلمية العالمية ، والقيام بالبحوث والتجارب على المستوى القومي وتطبيق ما يتناسب وامكانات مجتمعنا وأهدافه ؟

ورقة عمل حول تطوير وتحديث التعليم فى مصر :

مضت سنوات خمس على التقرير السابق ، كانت ملامح المجتمع ، أو بمعنى أصح النظام السياسى قد أصبحت واضحة كلية ، بعد فترة انشداد في أوائل السبعينات الى نظام يوليو السابق ، فظهرت (ورقة عمل) بتاريخ سبتمبر عام ١٩٧٩ عن وزير التربية والتعليم وهو أيضا الدكتور مصطفى كمال حلمى .

وكما عبر الدكتور حلمى فى مقدمة الورقة ، فقد روعى فى إعدادها «التركيز والاكتفاء بالخطوط العريضة ، حرصا من واضعيها على أن تكون فاتحة حوار لا خاتمة فكر . لقد آن الأوان لكل إصلاح تعليمى فى مصر أن يتحول الى عملية اجتماعية ديموقراطية ، يلتقى فيها كل من يعنيه أمر هذا الاصلاح – داخل التعليم وفى مقدمتهم المعلمون ، وخارجه بما فى ذلك الأجهزة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والشعبية – من البداية الى النهاية ، فيفكرون بصوت مسموع ، ويأخذون ويعطون ، حتى يتضح «فكر الاصلاح» ، ثم يتحول الى خطة وبرنامج عمل مشترك ، يتعاونون جميعا فى تنفيذه» (١٩) .

إن المتصفح لهذه الورقة حقيقة ، لا يستطيع أن يملك نفسه من

الاعجاب للمستوى الفكرى المتعمق والمتقدم الذى ضمته سطورها ، حتى أنها لتعد من أكثر مشروعات التطوير تعبيرا عن رؤية فلسفية تربوية . صحيح أن عددا غير قليل من الأفكار التى حملتها موجود فى عدد من الكتب والدراسات التربوية ، إلا أن التعبير عنها بوعى ووضوع وعمق فى ورقة رسـمية ، ربما كان خطوة تسـتحق التقدير ، وتنبئ بأن الفكر المتجـدد العلمى التربوى ، قد عرف طريقه الى أجهزة السلطة التعليمية .

وإننا هنا لا يسعنا للبرهنة على ما نقول إلا بأن نقدم للقارئ خلاصة الرؤية الفكرية الفلسفية التى قامت عليها الورقة والتى تتصدر فصلها الأول (٢٠) ، فهى تؤكد :

«إن التصور بأن وفرة المصـادر الطبيعية والمادية لمجتمـع ما تعنى تقدمه أو أن مجـرد ارتفاع متوسـط دخل الفرد فيه يعنـى رقى ذلك المجتمع ، تصـور غير دقيق ، فقد يكون ذلك الدخـل وتوفيـر الخدمات للإنسان فيه غير عادل أو متـوازن ، كأن تنتفع قلة من المجتمع بالنصيب الأكبر من ذلك العائد وتلك الخدمات بينما يحرم منها القطاع الأكبر من الشـعب ، وبذلك تزداد الفجـوة بين القلة الغنية والكثرة الفقيرة المحرومة ، الأمر الذى يؤدى الى تمزيق المجتمع وعدم استقراره .

« إن التقدم الحقيقى للمجتمع يستند فى المقام الأول الى مقومات

عديدة : إنسانية ، وثقافية ، واجتماعية ، وسياسية ، منها ممارسة الفرد لحرياته السياسية ، وتحرره اجتماعيا واقتصاديا ، وتوفير الخدمات الأساسية لأبناء الشعب .. بالاضافة الى ما يسود المجتمع كله من قيم روحية ، وأخلاقية ، ووطنية ، وإنسانية .

« ويأتى التعليم فى مقدمة الخدمات الأساسية التى يجب أن توفر لأبناء الشعب كافة ، وإذا كانت الحرية السياسية والتحرر الاجتماعى والاقتصادى تنعكس آثارهما بالضرورة على التعليم ، من حيث فلسفته وأهدافه ووسائله ، فإن التعليم يأخذ مكان الصدارة كأداة فعالة لتنفيذ وتحقيق تلك الحريات جميعا » .

سلبيات واقع التعليم في أواخر السبعينات : وكنقطة ارتكاز لفكر التطوير ، كان لابد من إعطاء صورة (بانورامية) للتعليم المصرى (اقتصرت الورقة على تعليم ما قبل الجامعة) ، بما تتضمنه هذه الصورة من ايجابيات وسلبيات . ولعل الخطاب الرسمي فى التعليم قد ألفنا منه الحديث عن (الانجازات) ومحاولة اخفاء المشكلات والعيوب ، لكن هذه الورقة يحمد لها أنها أبرزت المشكلات والعيوب . وإذا كنا سنقوم بعكس ما ألفناه من الخطاب الرسمى بحيث نكتفى بذكر السلبيات ، فلأن هناك درجة عالية من التشبع فى سماع وقراءة ما تم من انجازات ، فضلا عن أن كثيرين منا قد ألفوا أن يقرأوا عن السلبيات من أطراف خارج السلطة ، أما أن يجئ الحديث عنها من

السلطة نفسها فهذا هو الجديد الذى لابد أن نفسح له المجال ، مع الإقرار بأن هناك خطوات تمت على الطريق الايجابى ، لكنها بطبيعة الحال كانت بطيئة الخطى ، قياسا الى خطوات (القصور) إن صح هذا التعبير، حيث أن (القصور) إنما يعني توقف عن السير ، أو بطء فى معدل البناء فى مواجهة الاحتياجات المتنامية .

ولما كانت الصفحات السابقة لم تخل من حديث عن بعض المشكلات والسلبيات ، فقد رأينا هنا أن نكتفي بما جد من ملاحظات :

– إن نسبة تقرب من ٢١٪ من معلمى المرحلة الابتدائية لا يحملون مؤهلات تربوية .

– إن المنتهين من التعليم الابتدائى – بصيغته القائمة وسنواته الست – لا يمكنهم من المشاركة فى حياة الانتاج .

– مع أن خطة التعليم الابتدائى تشمل مقررات فى التربية الزراعية (للبنين) ، والأشغال اليدوية والتربية النسوية (للبنات) حتى تكون مرتبطة بحياة العمل والانتاج ، وبظروف البيئات المحلية ، إلا أن المرافق والأدوات القائمة فى المدارس لم تكن لتتيح الفرص للممارسات والأنشطة التطبيقية فى هذه المجالات .

– إن التعليم الاعدادى يعتبر مرحلة تنمية وكشف ، وتوجيه للطلاب الى ما يناسب استعداداتهم وميولهم ، غير أنه – فى الواقع التطبيقى – يفتقر الى المناهج والوسائل اللازمة للكشف والتوجيه .

– أنه بسبب غيبة المجالات العملية وعمليات الإرشاد النفسى والتوجيه التعليمى والمهنى ، يندفع صفوة خريجى المدرسة الاعدادية الى الالتحاق بالتعليم الثانوى العام ، والأقل مجموعا منهم يتجه الى التعليم الفنى ، والمدارس النوعية ، ومراكز التدريب المهنى .

– إن ما أدخل على مناهج التعليم الثانوى العام من تطوير وتجديد وتحديث فى محتواها منذ عام ١٩٧٥ لم يصاحبه توفير الامكانات اللازمة لممارسة الجوانب العملية ، بالإضافة الى عدم تطوير طرق التدريس والامتحانات .

– عدم التوازن بين خريجى التعليم الفنى من مختلف التخصصات ، وحاجة سوق العمل : وذلك بسبب عدم توافر المعلومات الخاصة بسياسات القوى العاملة فى مصر . ودول المنطقة المستخدمة للعمالة الفنية المصرية ، سواء من ناحية الكم أو النوع أو المحتوى (٢١) .

– افتقار الطلبة الى التدريب بمواقع الانتاج والخدمات لتحقيق :

● التدريب على أحدث الآلات والمعدات المستخدمة فى تلك المواقع .

● اشراك القطاعات المستخدمة فى إعداد الطلاب الإعداد الذى يناسب احتياجاتها الفعلية .

● ادماج الطالب فى جو العمل الحقيقى ليعيش فيه بكل أحاسيسه ومتطلباته .

- العجز فى عدد معلمى المواد الفنية فى بعض التخصصات .

لماذا التغيير والتجديد في التعليم ؟

وإذا كانت هذه (بعض) السلبيات مما يشير بالتالى الى (ضرورة) التطوير والاصلاح ، إلا أن الورقة أبرزت عددا آخر من الظروف التى توجب هذا التطوير وذاك الاصلاح ، نذكر منها (٢٢) :

١ - أصبح التعليم المصرى بخريجيه ، مصدرا هاما من مصادر العمالة الماهرة لا فى مصر وحدها وإنما كذلك فى مساحة لا يستهان بها من الأرض العربية بامتدادها الواسع من المحيط الى الخليج ، وهذا بدوره يفرض التزاما بتقديم نوعية جيدة من الخريجين ، قد لا تتيحها أحوال التعليم القائم .

٢ - الشعور السائد فى مصر بأنها فى حاجة ملحة الى إعادة النظر فى نظمها التعليمية وتطويرها وتجديدها ، فالتعليم - بعد كل هذا الشوط الذى قطعه - قد بلغ درجة من الإجهاد كبيرة ، نتيجة للظروف والآثار التى ترتبت على المعارك العزيزة التى خاضتها البلاد ضد الغزوات العسكرية والاقتصادية والفكرية ، مما يستأهل معالجة كافة نواحى الإجهاد التى بلغها ، والانطلاق به إلى آفاق التجديد والتحديث .

٣ – لقد نجح التعليم – الى درجة ما – فى تغيير مواقع الأفراد الذين أتيحت لهم فرص الحصول عليه، لكنه فيما يبدو لم ينجح بنفس الدرجة فى تغيير واقع المجتمع ودفعه على طريق التنمية الشاملة ، وفى نفس الوقت ، لم تتحقق التنمية الاقتصادية فى البلاد بالمعدلات والاتجاهات التى تعطى للتعليم قدرته المادية – وبالتالى قدرته البشرية والعلمية والفنية – على الانطلاق ، والتى توفر له البنى القاعدية ، وبخاصة فى مجال الوسائل والتقنيات التعليمية ، التى تيسر له هذا الانطلاق بالفعل .

كذلك فالتعليم – بنظمه ومحتواه وطموحاته على شتى المستويات – مازال مشدودا الى أنماط الحياة فى وادى النيل ، ولم يمد بصره أو يكيف نفسه ليكون على مستوى تحديات التخوم والجبال والصحراوات المصرية .

وأخيرا ، فإنه مع الاعتراف بالدور الذى قام به تعليمنا فى المجال العربى ، من تقديمه لنماذج يمكن الاقتداء بها ، ومن استيعابه لآلاف الطلاب العرب فى المعاهد والجامعات المصرية ، ومن تأصيل للعروبة فى نفوس الطلاب ، ومن تثمير لآلاف الخريجين على الأرض العربية ، وتكريس جهدهم لخدمة القضايا العربية القومية والتنموية .. إلا أن هذا الدور ما زال فى حاجة الى تخطيط ينسجم مع مركز مصر فى المنطقة .

٤ – إن أية دعوة تغيير فى مصر وجب أن تتجاوز هذه المرة مجرد

اصلاح أو تصحيح ما هو قائم ، «فنحن ننشد التجديد وإحداث تغييرات أساسية شاملة فيه ، وذلك بحكم التحديات المصرية السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية التى يواجهها مجتمعنا اليوم وغدا».

برامج مقترحة في اطار استراتيجية التطوير الشامل في التعليم : ولكى يكون التحرك بالتعليم من أوضاعه القائمة الى الصورة التى يرجوها المجتمع له عملا علميا منظما ، وجب ترجمة هذا التحرك الى برامج محددة ذات أهداف وأنشطة ومدخلات ، يتم تنفيذها فى أفق زمنى تحكمه الموارد المتاحة والمحتملة للتعليم من ناحية ، والأهداف التنموية والقومية فى التطوير الاجتماعى الاقتصادى السياسى من ناحية أخرى .

وعلى هذا الأساس ، طرحت ورقة العمل - دون الدخول فى التفاصيل - القائمة التالية من البرامج المتكاملة التى يمكن أن تصبح بعد مناقشتها واختيار الأولويات من بينها منهاج عمل الوزارة - وغيرها من المؤسسات المعنية بالتعليم وتطويره ، خلال السنوات التالية (٢٣) .

أ - فيما يتعلق بتجويد التعليم القائم وتوسيع فرص الحصول عليه، نجد ما يلى :

١ - برنامج تنمية التعليم الأساسى ، يتناول هذا البرنامج عملية تطوير التعليم الابتدائى والاعدادى القائم من أبعاده المختلفة ليصبح

تعليما أساسيا للأطفال جميعا وملائما للبيئات المختلفة فى المجتمع ، فى مرحلة واحدة مدتها ٨ أو ٩ سنوات .

٢ - برنامج معالجة الهدر وتحسين معدلات التدفق الطلابى بمراحل التعليم المختلفة : يركز هذا البرنامج على ظاهرتى الرسوب والتسرب فى مدارسنا ، وما يتصل بهما من عوامل تربوية ونفسية واجتماعية ويبحث كيفية معالجتهما ، رفعا للكفاية الداخلية للمدارس ، وزيادة فى استثمار مواردنا البشرية ، فضلا عن تحقيق الاقتصاد فى الانفاق على التعليم .

٣ - برنامج إدخال العمل المنتج وتنمية الثقافة التكنولوچية فى التعليم العام : يركز هذا البرنامج على تطوير محتوى التعليم العام وامكاناته وعلاقته بمجالات العمل فى المجتمع والتطورات التكنولوچية الحاصلة والمنتظرة فيه ، بحيث يصبح العمل المنتج ركيزة من ركائز هذا التعليم .

٤ - برنامج تأصيل الديموقراطية فى نفوس النشء : يركز هذا البرنامج على الجهود والنشاطات التى تقوم بها المدرسة من أجل تربية تلاميذها وطلابها تربية ديموقراطية وما يتصل بهذه الجهود والنشاطات من ممارسات ديموقراطية وعلاقات بالعاملين فى التعليم والمجتمع ، وتنمية للقدرة على التفكير الحر البناء والعمل الجماعى من أجل الصالح العام .

١

٥ – برنامج ترسيخ القيم الدينية والخلقية فى نفوس النشء : يركز هذا البرنامج على ما توفره مؤسسات التعليم من خبرات تسهم في تنمية الإنسان المؤمن الملتزم قولا وفعلا بالقيم والمبادىء التى تصقل شخصيته وتوجهه لخدمة الصالح العام .

٦ – برنامج التربية لتحقيق الذات ، ويركز على عملية اكتشاف الطالب لذاته وتنمية ميوله الأدبية والفنية والعلمية خارج برامج الدراسة التقليدية وزيادة قدرته على استثمار وقت فراغه ، فضلا عن قدرته على التعلم الذاتى ، كما يدخل ضمن البرنامج رعاية الموهوبين .

٧ – برنامج تحسين الكفاية الخارجية للتعليم الفنى والمهنى : ويركز على علاقة مؤسسات التعليم الفنى والمهنى بعالم العمل ، وما يتصل به من مستويات مهارة واحتياجات للعمالة ، وذلك بهدف زيادة قدرة هذا التعليم على خدمة هذا العالم ، والإفادة من مشروعاته وإمكاناته .

٨ – برنامج توسيع فرص القبول بالتعليم الثانوى : ويركز على توفير الامكانات المادية والبشرية والفنية اللازمة للتوسع فى التعليم الثانوى ، وبخاصة الفنى والمهنى فى ضوء زيادة الطلب الاجتماعى على هذا التعليم من ناحية ، واحتياجات سوق العمل من المهارات من ناحية أخرى .

٩ – برنامج خدمة المجتمع والربط بين التعليم والمؤسسات

الاجتماعية والاقتصادية والثقافية : ويركز على الجهود التى تبذلها المؤسسات التعليمية لخدمة البيئة من ناحية ، وللإفادة من امكاناتها المادية والبشرية من ناحية أخرى .

١٠ - برنامج تربية الأطفال قبل السادسة ، ويركز على التوسع فى دور الحضانة ورياض الأطفال والنهوض بمستوياتها فى رعاية الطفولة ، كما يركز على البرامج التعليمية التى تقدم للأمهات والأسر فى مجال تربية الأطفال .

ب - فيما يتعلق بتعليم الأطفال الأقل حظا اجتماعيا وثقافيا واقتصاديا :

١١ - برنامج تعزيز تعليم الأطفال الأقل حظا فى المناطق الريفية : يستهدف الأطفال الذين تعيش أسرهم فى ظروف ثقافية واقتصادية محدودة فى الريف ، ويتخذ من وسائل التشجيع والرعاية التربوية والاجتماعية والغذائية والصحية ما يضمن اجتذابهم للتعليم واستمرارهم فيه بنجاح .

١٢ - برنامج تعزيز تعليم الأطفال الأقل حظا فى الأحياء الشعبية بالحضر ، مماثل للسابق ، مع التركيز على قطاع الحضر .

جـ - فيما يتعلق بالاهتمام بالتعليم فى الصحراوات والمناطق المستحدثة (٢٤) .

١٣ - برنامج تطوير التعليم فى سيناء : يركز على منطقة سيناء ويخطط للتنمية التربوية - بل للتجديد التربوى - فيها فى ضوء ظروفها وامكاناتها ومشروعاتها المتعلقة بالتنمية .

١٤ - برنامج التعليم فى المناطق المستحدثة فى اطار مشروعات استغلال الثروة الطبيعية وغزو الصحراء : يركز على الصحراء الشرقية والغربية ويكون مجالا خصبا للتجديد التربوى فيهما على شتى المستويات كما يكون وثيق الصلة بمشروعات التنمية هناك .

د - فيما يتعلق بالنهوض بالتعليم غير النظامى وتكامله مع التعليم النظامى :

١٥ - برنامج النهوض بالتدريب وإعادة التدريب المهنى : يتناول الأنشطة التدريبية فى مراكز التدريب ، ومواقع العمل ، بقصد النهوض بها والتنسيق بين بعضها من ناحية ، وبينها وبين مؤسسات التعليم من ناحية أخرى .

١٦ - برنامج التربية السياسية للمواطنين فى سن الانتخاب : وتقع مسئوليته على عاتق التنظيمات السياسية ويقتصر دور وزارة التعليم فيه على النواحى التربوية ، وعلى ضمان التكامل بينه وبين برامج التربية الديموقراطية للنشء فى المدارس والمعاهد .

١٧ - برنامج التربية السكانية والبيئية : وهذا تقع مسئوليته على

أجهزة الدولة ومؤسساتها المعنية بالموضوع ، ويتركز دور الوزارة (التعليم) فيه على بعض النواحى التربوية ، وعلى ضمان التكامل بينه وبين ما تقدمه فى مدارسها فى هذا المجال .

هـ - فيما يتعلق بمحو الأميه الوظيفى للكبار (٢٥) .

١٩ - برنامج محو أمية اليافعين (سنة ١٠ - ١٥) ، وهو يعنى وزارة التعليم لأنه يتناول شريحة سكانية مفروض أن تكون بالمدارس ، ولكن لم تساعدها الظروف على ذلك .

٢٠ - برنامج محو أمية الأمهات : تشارك وزارة التعليم الهيئات والمؤسسات والتنظيمات المعنية الأخرى فى تحمل مسئولية هذا البرنامج.

٢١ - برنامج محو الأمية الوظيفى للكبار فى إطار التنمية الريفية الشاملة ، وتشارك فيه وزارة التعليم ، الوزارات والهيئات والمؤسسات المعنية بالتنمية الريفية .

٢٢ - برنامج محو الأمية الوظيفى للكبار فى قطاع الحرف والخدمات والمشروعات الفردية :

وتشارك فيه وزارات الصناعة والقوى العاملة والشئون الاجتماعية والاسكان . ويتم من خلاله تطوير بعض الحرف والصناعات والمشروعات

والخدمات فى الوقت الذى يجرى فيه محو أمية العاملين فى هذا القطاع.

و – فيما يتعلق بتنمية البنى القاعديه وهياكل الانتاج اللازمة لتطوير التعليم (٣٦) :

٢٣ – برنامج تطوير مؤسسات إعداد وتدريب العاملين فى التعليم : بالتعاون مع الجامعات ، ويتسع بالاضافة الى إعداد المعلم ليشمل جميع العاملين فى التعليم .

٢٤ – برنامج تنمية أجهزة تصميم المناهج وإنتاج الكتب والأدوات التعليمية : لتوفير التنظيمات والكفايات البشرية والمادية اللازمة لحسن صياغة المناهج وأدوات التعليم .

٢٥ – برنامج تنمية النظم الحديثة للمعلومات والبحوث التربوية فى وزارة التعليم : بتوفير نظام كفء على أحدث طراز للمعلومات والبحوث التربوية يسهل الإفادة منه فى ترشيد القرارات وتوجيه العمل التعليمى .

٢٦ – برنامج تطوير الادارة التعليمية : يركز على إعادة تنظيم أجهزة التعليم الادارية ، وتوفير الكفايات البشرية ، والمعدات اللازمة ، والتشريعات المناسبة لجعلها إدارة عصرية.

٢٧ – برنامج تنمية التكنولوجيات التربوية الجديدة والصناعات المتصلة بها : وذلك بالتعاون مع الوزارات والمؤسسات المعنية .

٢٨ – برنامج التجديد التربوى : ويشمل التجارب والمستحدثات فى التعليم ، وتكون مؤسساته شبكة للتجديد التربوى ، ترتبط مع غيرها من الشبكات الوطنية والاقليمية والعالمية .

٢٩ – برنامج تطوير صناعات الأبنية والتجهيزات المدرسية : ويكون هذا البرنامج مسئولية الوزارات والمؤسسات المعنية بالتعاون مع وزارة التعليم ، ويكون هدفه توفير وصيانة ما يلزم التعليم من أبنية وتجهيزات فى الوقت المناسب ، وبالكفاية المطلوبة وبأقل كلفة .

٣٠ – برنامج التعاون العربى والدولى من أجل التنمية التربوية : يشتمل هذا البرنامج على أنشطة التعاون بين مصر والدول الشقيقة والصديقة ، وكذلك المنظمات الدولية المعنية فى مجال التعليم .

الرأي العام وتطوير التعليم :

هكذا نجد ورقة تطوير التعليم تطرح العديد من القضايا المتصلة بالتطوير طالبة الرأى فيها ، وفى نفس الوقت تقدم بعض الآراء التى بلغت درجة عالية من (الوجاهة الفكرية) إذا صح هذا التعبير ، حتى ليخيل الى قارئها أنه مقبل على عصر يمتلىء بالورود والرياحين ، وأن (أفلاطون) قد بعث من جديد ليكتب نسخة عصرية من (الجمهورية).

لكن مما يحمد لهذه الورقة ، أو بمعنى أصح للدكتور مصطفى حلمى أنه خطا خطوة غير مسبوقة - إذا استثنينا تقرير على ماهر السابق - بطرح الورقة على أكثر من خمسين جهة وهيئة من الهيئات السياسية والتنفيذية ، والتى شملت لجنة التعليم بمجلس الشعب ، والحزب الوطنى وحزب الأحرار وحزب العمل ، والمجلس القومى للتعليم ، والأجهزة الشعبية والحكم المحلى ، ونقابة المهن التعليمية ، والجامعات وكليات التربية ، وأجهزة الوزارة والمديريات التعليمية بالمحافظات ، والعديد من الوزارات ، بالاضافة الى ما أبدى من آراء من خلال جلسات الاستماع ووسائل الاعلام المختلفة .

ولأن كثيرا من الآراء التى جمعت قد ترددت فى صفحات سابقة ، فسوف نكتفى (بنماذج) من خلاصة بعض الاتجاهات التى أبدت رأيها فى ورقة التطوير :

١ - أجمعت الآراء على أن مجانية التعليم من أعظم انجازات ثورة يوليو ، وأن الدستور الدائم قد كفل ذلك للمواطنين جميعا فى مختلف مراحل التعليم ، وأنه لابد من التمسك بهذا الكسب ، على أن يقابله التزام بجدية ممارسة هذا الحق دون ما إهدار أو تفريط فيه . وأن يتم ترشيد سبل حصول المواطنين على حق التعليم . وفى سبيل ذلك ترى بعض الجهات تقنين مرات الرسوب ، وعلاج مشكلات الدروس

الخصوصية ، وتوجيه أولوية الى الفئات الأكثر حاجة بسبب ظروفهم الاجتماعية والاقتصادية (٢٧) .

٢ - اجمعت معظم الآراء على أهمية فترة ما قبل التعليم المدرسى واعتبارها مرحلة هامة فى تشكيل سلوك الطفل ، وتكوين شخصيته وأنه مع ارتفاع نسبة العمالة بين السيدات ، بات من المحتم النظر الى توفير دور الحضانة ورياض الأطفال على أساس أنها ضرورة اجتماعية ومدخلا للعملية التربوية ، وما يتطلبه ذلك من توفير للمشرفات والمعلمات لهذه الدور والاهتمام بالبحوث المتعلقة بالطفولة ، وكذلك قيام الهيئات والمؤسسات الأهلية والشعبية والجمعيات والنقابات وأجهزة الحكم المحلى بإنشاء هذه الدور ، على أن تشرف عليها الأجهزة المحلية التعليمية والاجتماعية والصحية .

٣ - اجمعت الآراء على تطوير السلم التعليمى الحالى بحيث :

● يمتد التعليم الالزامى ليشمل المرحلتين الابتدائية والاعدادية ويأخذ صيغة التعليم الاساسى ، وتكاد الآراء تجمع على أن تكون مدته تسع سنوات وبعض قليل اقترح أن تكون ثمانية مع إطالة العام الدراسى واليوم المدرسى (٢٨) .

● والذين اقترحوا أن تكون مدة الالزام ٩ سنوات وهم الغالبية اقترحوا أن تكون مدة الثانوى ثلاث سنوات ، ومن اقترحوا ثمانية للأول، رأوا أن يكون الثانى ٤ سنوات .

● أن يشتمل محتوى التعليم الثانوى على مجموعة مواد اجبارية ومجموعات من مواد أخرى اختيارية وفقا لنظام أكثر مرونة ، وكمجال أو اثنين من الأنشطة المهنية .

● اقترحت بعض المحافظات الأخذ بنظام المدرسة الشاملة الثانوية.

٤ - فيما يتعلق بمعلم المرحلة الابتدائية ، تجمع الآراء على ضرورة استكمال تأهيل خريجى دور المعلمين والمعلمات فى اطار كليات التربية.

وتقترح بعض الآراء توحيد نوع المعاهد التى تؤهل للتدريس بمرحلة التعليم الأساسى ، مع رفع المستوى العلمى للملتحقين بهذه المعاهد ، بحيث يتم القبول بها بعد المرحلة الثانوية وبحيث لاتقل مدة الإعداد عن أربع سنوات بعد التعليم الثانوى ، على أنه يمكن النظر مستقبلا فى أن يكون كل معلمى التعليم الأساسى من الجامعيين التربويين .

٥ - وفيما يتعلق بمدرسى التعليم الفنى ، تؤكد الآراء ضرورة توحيد نظم اعداد المعلم العملى والنظرى ، وذلك بأن يعد بكليات التربية فى شعب خاصة أو بقيام الكليات الجامعية بالاعداد العلمى للمعلم ، وكليات التربية بإعداده التربوى وفق نظام تكاملى يستغرق ٤ أو ٥ سنوات (٢٩) .

التأسيس التشريعي لمشروع التطوير :

كان لابد بعد كل ما سبق أن تتبلور اتجاهات التطوير فى تشريع ملزم للجهات التنفيذية ببدء العمل . لكننا فى نفس الوقت نعلم علما يقينيا أن الاصلاح والتطوير ، ووفقا لما جاء بورقته متخم بالعديد من المبادئ والأفكار التى يصعب أن تتحول الى (تشريع) ، مما يترك الفرصة للأجهزة التنفيذية أن (تفلت) ، وخاصة أن المبادئ المثالية المجردة وعالية المستوى قابلة للتأويل والتفسير بما تهوى الأجهزة .

وهكذا وجدنا القانون ١٣٩ لعام ١٩٨١ الذى من المفروض أن يتوج جهود التطوير الفكرية قد وقف بالتحديث والتطوير عند حدود بعض المعالم ، نذكر منها (٣٠) :

١ – تجميع قوانين التعليم قبل الجامعى فى قانون واحد ، لما فى ذلك من تبسيط للاجراءات وازالة للحواجز بين نوعيات التعليم المختلفة وتحقيقا للتوازن والتكامل بينها .

٢ – مراعاة المرونة فى التشريع وذلك بالتركيز على الأحكام العامة وترك التفاصيل للوائح والقرارات التنفيذية .

٣ – إنشاء مجلس أعلى للتعليم يتولى تخطيط السياسة العامة للتعليم قبل الجامعى بما فى ذلك التعليم العام والفنى – تحقيقا للشمول

والتكامل فى هذه المرحلة ، ويضم ، الى جانب المعنيين بالتعليم ، ممثلين لقطاعات الانتاج والخدمات والقوى العاملة وغيرهم من المهتمين بشئون التعليم - وكذلك إنشاء مجالس نوعية تختص بمرحلة أو نوعية من نوعيات التعليم ، ومجالس أخرى محلية للاسهام فى تنفيذ السياسة التعليمية على المستوى المحلى .

٤ - إبراز دور المحليات فى نطاق قانون الحكم المحلى رقم ٤٣ لسنة ١٩٧٩ ، وإطلاق الحرية للمحافظات للنهوض بمسئولياتها فى تنفيذ السياسة التعليمية على المستوى المحلى ، بمراعاة ظروف البيئة المحلية وحاجاتها ، ومن ذلك تشجيع الجهود الذاتية فى مجال التعليم ، وإنشاء صناديق محلية بالمحافظات لتمويل التعليم .

٥ - استحداث فئة (الفنيين) فى مجالات الصناعة والزراعة والتجارة والادارة والخدمات - بدلا من فئة (العمال المهرة) .

٦ - توحيد مصدر إعداد المعلم بحيث يكون على مستوى التعليم الجامعى والعالى ، ومن خلال تقرير هذا المبدأ تتولى كليات التربية إعداد معلمى مختلف نوعيات التعليم بما فى ذلك التعليم الفنى . وفى إطار هذا المبدأ تضع الوزارة خطتها بالتعاون مع كليات التربية لتدريب المعلمين الحاليين للصفوف الأولى من مرحلة التعليم الأساسى الى مايعادل المؤهل الجامعى والتربوى .

٧ – مد الالزام الى تسع سنوات ، واعتبار هذه المرحلة مرحلة تعليم أساسى .

واذا كان القانون موقعا من الرئيس حسنى مبارك بتاريخ ٩ أغسطس سنة ١٩٨١ ، لكننا أدرجناه ، فى هذا الفصل لأنه خطوة مكملة للخطوات السابقة التى بدأت عام ١٩٧٤ ، وعلى يد نفس الوزير ، هذا فضلا عن أن مشروع القانون قد رفع للاعتماد فى شهر مايو ١٩٨١ .

وفى غمرة (الحلم) بالتطوير .. تهب العاصفة الشهيرة فى السادس من أكتوبر ١٩٨١ ، صحيح أن الانتقال الى الفترة التالية لم يكن هو الآخر عاصفا بل هادئا ومكملا لما سبقه ، لكنها دائما (السياسة) بكل تقلباتها تقف للتعليم بالمرصاد لتوقظه من أحلامه اللذيذة فتمر السنون وراء بعضها ليظل واقع التعليم بعيدا عن منطقة الرؤى والأحلام يكاد أن يسقط فى مستنقع عميق القرار !!

الهوامش

١ – حازم الببلاوى : فى الحرية والمساواة ، القاهرة ، دار الشرق ، ١٩٨٥، ص ٢٠

٢ – أنور عبد الملك : ريح الشرق ، القاهرة ، دار المستقبل العربى ، ١٩٨٣ ، ص ٦٥

٣ – المرجع السابق ، ص ٦٦

٤ – عادل حسين : الاقتصاد المصرى من الاستقلال الى التبعية ، بيروت ، دار الوحدة ، ١٩٨١ج ٢ ، ص ٢٤

٥ – ابراهيم العيسوى : فى اصلاح ماأفسده الانفتاح ، القاهرة ، كتاب الأهالى (٣) ، سبتمبر ١٩٨٤ ، ص ٢٣

٦ – المرجع السابق ، ص ٢٤

٧ – سعد الدين ابراهيم : النظام الاجتماعى العربى الجديد ، بيروت ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ١٩٨٢، ص ١٠٥

٨ - على الدين هلال وآخرون : تجربة الديموقراطية فى مصر ١٩٢٠ - ١٩٨١ ، القاهرة ، المركز العربى للنشر ، ١٩٨٢ ، ص ٣٧

٩ - المرجع السابق ، ص ٣٨

١٠ - محمد نعمان جلال : التيارات الفكرية فى مصر المعاصرة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة تاريخ المصريين (٤) ، ١٩٨١ ، ص ١٤ .

١١ - اسماعيل صبرى عبد الله وآخرون : مصر من الثورة الى الردة ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٨١ ، ص ٣١٧

١٢ - المرجع السابق ، ص ٣١٨

١٣ - حازم هاشم : المؤامرة الاسرائيلية على العقل المصرى ، القاهرة ، دار المستقبل العربى ، ١٩٨٦ ، ص ٣٢

١٤ - المرجع السابق ، ص ٣٦

١٥ - مصطفى كمال حلمى : حركة التعليم فى مصر بين الماضى والحاضر والمستقبل القاهرة ، وزارة التربية والتعليم ، ١٩٧٤ ، ص ٩

١٦ - المرجع السابق ، ص ٦٨

١٧ - المرجع السابق ، ص ٧١

١٨ - المرجع السابق ، ص ٧٣

١٩ - وزارة التربية والتعليم : ورقة عمل حول تطوير وتحديث التعليم في مصر ، القاهرة ، مكتب الوزير ، سبتمبر ١٩٧٩ ، ص ٣

٢٠ - المرجع السابق ، ص ٥

٢١ - المرجع السابق ، ص ٢٦

٢٢ - المرجع السابق ٤٥

٢٣ - المرجع السابق ، ص ٦٥

٢٤ - المرجع السابق ، ص ٦٧

٢٥ - المرجع السابق ، ص ٦٨

٢٦ - المرجع السابق ، نفس الصفحة

٢٧ - وزارة التربية والتعليم : تطوير وتحديث التعليم فى مصر ، سياسته وخطط وبرامج تحقيقه ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص ٥

٢٨ - المرجع السابق ، ص ٦

٢٩ - المرجع السابق ، ص ٩

٣٠ - قانون التعليم رقم ١٣٩ لسنة ١٩٨١ .

الفصل السابع

التطوير بالبلدوزر

مازلنا نعيش العهد الجديد الذى بدأ فى أكتوبر ١٩٨١ ، وبالتالى يصبح من العسير الحكم عليه ، لكن ما قد يشفع لنا ويسهل علينا عملية التقويم والحكم ، أن الأمر بالنسبة للتعليم ، قد انتهت مرحلة منه لتبدأ أخرى ، بل انتهت عدة مراحل منذ أكتوبر ٨١ حتى الآن .

ففى بداية الفترة ، ظل التعليم بقيادة الدكتور مصطفى كمال حلمى يواصل ما بدأ ، منذ أواسط السبعينيات ، وبالتالى ، فحتى عام ١٩٨٤، كانت الفترة السابقة تعليميا ، مازالت مستمرة ، ثم تولى التعليم الدكتور عبد السلام عبد الغفار فترة قصيرة تقرب من عام ، ليتولى الأمر منصور حسين لمدة تقرب أيضا من عام ثم يجيىء فى نوفمبر ١٩٨٦ الدكتور أحمد فتحى سرور حتى نهاية ١٩٩٠ ثم تبدأ مرحلة انتقالية أشهرا قليلة ليجيء بعدها الدكتور حسين كامل بهاء الدين حاليا (اكتوبر ١٩٩٥) .

محاولة الخروج من المأزق :

كان تصاعد الأحداث فى مصر حتى سبتمبر ١٩٨١ ، وانتهاء بالحادث المأساوى ٦ أكتوبر ٨١ حيث قتل فيه لأول مرة فى التاريخ المصرى رئيس الدولة ، يؤذن بأن البلاد قد دخلت مأزقا خطيرا ، سرعان ما بدأ يشيع الأمل بأن الفترة التالية قد تشهد سعيا للخروج منه ، وكان هذا واضحا من تلك الصور والآليات «الديمقراطية» التى

بدأت تظهر بوضوح .

وواقع الأمر أن النظام السياسى فى مصر فى ظل رئاسة الرئيس حسنى مبارك شدد على الديمقراطية أكثر من أى شىء آخر كمصدر لشرعية النظام لايمكن المساس به ، وشهدت مصر درجة من حرية التعبير خاصة من خلال الصحافة الحزبية لم يسبق لها مثيل منذ عام ١٩٥٢ ، على الأقل .

ومع ذلك ، فإن مدى فعالية الممارسات الديمقراطية وتجاوزها نطاق «حرية التعبير» في البرلمان والصحافة الحزبية ، لم تثمر بعد ، فتلك الممارسات لم تتحول إلى آليات للتصحيح فى النظام السياسى يتخلص بمقتضاها - أولا بأول - من أوجه النقص أو القصور التى تنبه إليها المعارضة ، خاصة مع وجود أغلبية برلمانية كاسحة للحزب الحاكم ، ولذلك لم تصل الممارسات البرلمانية إلى المدى الذى تعرفه التجارب الديمقراطية الأكثر رسوخا ، من ممارسات مثل سحب الثقة أو الإقالة أو الاستقالة لأحد الوزراء أو الوزارة كلها ، بالرغم من توافر ظروف وقضايا كان يمكن أن تستلزم ذلك (١) .

ولقد استمر التوجه العام للنظام الاقتصادى فى اتجاه الانفتاح فى الثمانينيات، ولكن عهد الرئيس مبارك ورث أيضا عديدا من الأوجه السلبية التى شابت هذا الاتجاه ، وفى مقدمتها المعدلات القياسية للتضخم التى شهدها الاقتصاد المصرى ، وإلقاء أعباء ثقيلة على

الطبقات الدنيا والمتوسطة ، وتزايد وانتعاش كثير من الأنشطة غير المنتجة التى وصفت بالطفيلية «وأبرزها تجارة العملة والوساطة» وتضخم أنشطة الخدمات على حساب أنشطة الانتاج الزراعى أو الصناعى ، وتزايد الاستهلاك بمعدلات قياسية ، وفتح باب الاستيراد بلا حدود مما أسهم كله فى تراكم الديون الخارجية الثقيلة ، وقد اختلط كل ذلك بتفشى ظواهر للفساد واستغلال النفوذ من بعض عناصر القطاع الخاص ، وبعض كبار العاملين فى الجهاز الإدارى للدولة والقطاع العام ، وبالتحديد من خلال العلاقات غير المشروعة بين الطرفين (٢) .

وتحت شعار «محاربة الفساد» والدعوة الى «النقاء» والطهارة الثورية ، قام النظام بحملته لترشيد الانفتاح وتحويله من الانفتاح الاستهلاكى إلى الانفتاح الانتاجى ، وأتت الدعوة لترشيد الانفتاح من القيادة العليا للدولة معبرة ـ بالدرجة الأولى ـ عن وجهة نظر قطاعات بالحكومة والقطاع العام ، كما أيدتها بعض عناصر الرأسمالية الوطنية المنتجة المصرية . ولكن هذا لاينفى استمرارية التوجه الانفتاحى العام مع تصاعد الدعوة الى إطلاق المبادرات الذاتية ، وإلى تحقيق المشاركة الشعبية فى الانتاج والتنمية ، و النفى القاطع لأى نوايا للتأميم أو المصادرة أو أى شكل من أشكال القيود على رأس المال الخاص ، والاهتمام بإزالة المعوقات الإدارية والبيروقراطية أمــام الاستثمار الخاص (٣) .

ولم يساعد قطاع الانفتاح في تذليل الصعوبات التى تواجهها مصر فى تدبير النقد الأجنبى بل إنه زاد الأمور صعوبة ، فالاستثمارات الأجنبية المباشرة التى تدفقت على مصر طوال الفترة من ١٩٧٥ حتى ١٩٨٣ لم تزد عن ٤٤٧٠ مليون دولار ، بمتوسط سنوى ٥٦٠ مليون دولار . وطبقا لتقرير مجلس الشورى عن سياسات الاستثمار فقد كانت مصر تستثمر سنويا نحو ٢٩٥٠ مليون جنيه أى ٤٢١٤ مليون دولار «بسعر ٧٠ قرشا للدولار» . وهكذا لم يسهم الاستثمار الأجنبى بأكثر من ١٣٪ من إجمالى الاستثمار السنوى خلال الفترة المذكورة (٤) .

ومنذ أواسط الثمانينيات بدأت تظهر ظاهرة اقتصادية خطيرة هزت اقتصاديات عشرات الألوف من البيوت المصرية وهى تلك التى سميت باسم «شركات توظيف الأموال» ، ولم تكن لشركات توظيف الأموال أن تقوم لها قائمة لو لم يكن هناك تلك القوافل من المهاجرين إلى بلدان النفط ، وتراكم حجم هائل من الأموال المطلوب إرسالها الى بلدان المنشأ ، ففى ظل اضطراب أحوال وقواعد سوق الصرف الأجنبى فى مصر ، نشط تجار العملة بذكاء شديد ليلعبوا دور «الوسيط» بين العاملين فى الخارج وبين ذويهم ووكلاء استثمارهم فى الداخل ، وبالتالى تمت السيطرة على الجانب الأعظم من مدخرات المصريين فى الخارج التى قلما صبت فى قنوات الجهاز المصرفى الرسمى ، وتم شراؤها بواسطة تجارة العملة نتيجة «سعر الصرف» المتميز الذى كان

يتم التعاقد على أساسه(٥) .

وهكذا تطورت أنشطة «تجارة العملة» تدريجيا لكى تصبح أنشطة «توظيف أموال» وغدت شركات توظيف الأموال آلية جديدة تلعب دور الوسيط «غير الرسمى» بين أسواق المال والصرف الأجنبى فى الخليج ومصر من ناحية ، والسوق العالمية المالية من ناحية أخرى ، وأصبحت عمليات الوساطة وتوظيف الأموال تقوم على مخاطبة العملاء والمدخرين المصرين فى الداخل والخارج من فوق رءوس الأجهزة والسلطات النقدية والمالية المختصة (٦) .

ولم تكن المشكلة تكمن فى هذا وحده ، وإنما تمثلت فى انفراط عقد الجمهرة الكبرى من شركات توظيف الأموال وضياع عشرات الملايين من الجنيهات التى كانت تعيش عليها الألوف من صغار المودعين ، بينما استطاع كبارهم أن يفلتوا بأنصبتهم قبل أن تغرق السفينة .

وشهدت سوق العمل المصرية ، منذ منتصف السبعينيات ، وحتى نهاية الثمانينيات تغييرات كمية وكيفية ملحوظة ، فقد تزايدت معدلات البطالة بوجه عام ، كما ظهرت البطالة السافرة كظاهرة جديدة تميزت بها سوق العمل المصرية بعد أن كانت البطالة المقنعة هى السمة السائدة فيه ، وتتمثل ظاهرة البطالة فى مصر حاليا إحدى المشكلات الأساسية (٧) .

وتكتسب مشكلة البطالة فى مصر وضعا خاصا يزيد من

خطورتها، وذلك لما يتميز به الاقتصاد المصرى من محدودية الأراضى الزراعية ومحدودية رءوس الأموال وتوافر الموارد البشرية .. ففى إطار هذه الخصائص تمثل البطالة إهدارا للمورد الأكثر توافرا والذى كان من الضرورى استغلاله استغلالا كاملا فى عملية التنمية الاقتصادية ، أى أن المواد البشرية لا تستغل الاستغلال الأمثل.. وإذا أردنا أن نلقى نظرة على العلاقة فإننا نجد : (٨) .

١ ـ أن الجانب الأكبر من القوى البشرية كان خارج قوى العمل، ففى عام ١٩٦٠ ، كانت القوى البشرية حوالى ١٧,٣ مليون فرد منهم ٩,٦ مليون فرد خارج قوى العمل . أما فى عام ٧٦ حيث كانت القوى البشرية ٣٣,٧ مليون كان هناك ١٣,٥ مليون فرد خارج قوى العمل ، أما فى تعداد ١٩٨٦ فقد بلغت القوى البشرية نحو ٣٠,٣ مليون منهم ١٦,٦ مليون فرد خارج قوى العمل أى بنسبة ٥٤,٩٪ من القوى البشرية .

٢ ـ كانت قوى العمل «المشتغلون ، المتعطلون» فى عام ١٩٨٦، ٢٨,٤٪ من اجمالى السكان ، منهم ٢٤,٢٪ مشتغلون و ٤,٢٪ متعطلون .

٣ ـ أما نسبة العاطلين السابق لهم العمل الجدد من المتعطلين ، فقد مثلت ١٤,٧٪ عام ٨٦ .

ومنذ بداية الاستقلال الوطنى السياسى وخاصة فى الثلاثنيات

تحددت العلاقة فى مصر بين الحاكم والمحكوم ، على أساس أبوى تقوم فيه الدولة بتوفير السلع والخدمات للأفراد بسعر معقول أو مجانا ، ويلتزم الأفراد بحسن السلوك وعدم إثارة الشغب والمشاكل ، وتعودنا أن نعيش فى مجتمع يرى الأفراد فيه أنفسهم «عيالا على الدولة» وهو وضع يشيع السلبية ويضعف المبادرات الفردية والابتكارية والانتاج إلى غير ذلك ، من قيم تتعارض مع فكرة الدولة الصناعية الحديثة (٩) .

ومن خلال هذا النمط للعلاقة الأبوية بين الحاكم والمحكوم والتطورات التى لحقت التطلعات سقط ضمن الضحايا واحد من أهم مقومات أى حياة اجتماعية سليمة وهى الصلة بين العمل والعائد ، فالدخول أصبحت ترتبط بأشياء عديدة : الحظ ، العمل فى إحدى الدول النفطية ، العلاقات مع أصحاب السلطة ، الاستفادة من ثغرات القانون، والنفاذ من ثغرات الانغلاق والانفتاح ، وقلما ارتبط العائد بالعمل ، وأصبح التزام الدولة بالتعيين ـ بمعنى دفع مرتبات ـ دون عمل ، يعنى تأكيدا على الانفصال بين العمل والعائد ، ومع ظاهرة الاستهلاك وانفصال الدخل عن العمل ، أصبحت القيمة الحقيقية ترتبط بالقدرة على الاستهلاك دون نظر إلى كيفية الحصول على الدخل الذى يمكن من ذلك الاستهلاك (١٠) .

إن مثل هذه الظروف وغيرها كثير ، سممت كثيرا من الأجواء الاجتماعية فى مصر حتى أصبح عسيرا بالنسبة للبعض ممن يريدون

السير على الصراط المستقيم أن يتيسر لهم ذلك بدون خسـائر فادحـة (١١).

وإذا كان عام ١٩٨٧ قد شهد عودة العلاقات بين مصر وبقية الدول العربية بعد مقاطعة أعلنت رسميا عام ١٩٧٩ ، الا أن الذى لاينبغى أن يغيب عن الأذهان أن سنوات القطيعة كانت قد بدأت قبل زيارة السادات للقدس فى عام ١٩٧٧ ، بدأت بالتحديد فى أعقاب أكتوبر واتفاقيات فض الاشتباك ، وتصاعدت عملية القطيعة الى أن وصلت قمتها مع عام ٧٩ ، وعند العودة ، كان العالم العربى قد تغير كثيرا ، كما تغيرت مصر نفسها طوال هذه الفترة (١٢) .

لم تكن مصر العائدة هى مصر الناصرية ولا مصر الساداتية ، ولكنها مصر المباركية التى مازالت ترتب بيتها من الداخل ، وما زالت تحاول صياغة مشروع وطنى ومشروع قومى جديدين تستفيد فيهما من دروس النجاح والفشل فى العقود الثلاثة الأخيرة ، ومصر فى هذه الفترة لم تعد مستعدة للمزايدة عليها بشعارات تتجاوز حدود الواقع والمكانات تحركه نحو مانحلم به ونتخيل (١٣).

وأخيرا فمن أهم الملامح المميزة لفترة الثمانينيات ، وحتى ١٩٩٠ ذلك المد الدينى الاسلامى الذى هو فى حد ذاته مفروض أن يضيف إلى المجتمع طاقة هائلة تدفع به الى الحركة الفعالة نحو إثبات الذاتية والانطلاق الى آفاق التقدم والتحرر ، لكن هذا المد قد شابته سلبيات

أساءت الى صورته ، وحدت الحركة الايجابية البناءة ، فضلا عما استدعته من صور مضادة (١٤) .

في وسط هذه المتغيرات كلها ، السلبي والايجابي ، الأسود منها أو الأبيض كان مطلوبا من التعليم أن يتحرك .. أن يبني الأفراد ويبني للمجتمع ، تلك القوى البشرية القادرة على حسن توجيه تلك المتغيرات وفرزها بحيث لايطغى السيء منها على حركة المجتمع ويمسك بتلابيب الحسن منها ليدعم به هذه الحركة ويمدها بقدر من القوة .

ويهمنا هنا أن نقف أمام مشروعين شهدتهما الفترة من ٨٤ حتى أواخر الثمانينيات ، أولهما مشروع «السياسة التعليمية فى مصر» الذى تقدم به الدكتور عبد السلام عبد الغفار فى يوليو عام ١٩٨٥ ، والثانى «استراتيجية تطوير التعليم فى مصر» الذى تقدم به الدكتور أحمد فتحي سرور فى الشهر نفسه يوليو عام ١٩٨٧ .

فكر الاصلاح القائم حتي عام ١٩٨٤

عندما تسلم الدكتور عبد السلام عبد الغفار مسئولية وزارة التربية والتعليم عام ١٩٨٤ كانت قد تجمعت لدى الوزارة عدة مشروعات وأوراق خاصة بتطوير التعليم ، كانت أولها «ورقة عمل» تثير من التساؤلات أكثر ما تجيب بغية استثارة الأفكار ، وجاءت هذه الورقة بعد عملية تهيئة واستيعاب لما تجمع عام ١٩٧٤ من مشروعات وتقارير عالمية، ثم جاءت ردود الفعل على ورقة العمل ، مما كان له أثره وصداه

فى مشروع يجيب أكثر مما يتساءل فى عام ١٩٨٠ ،، عبرت عنه ورقة الوزارة باسم «تطوير وتحديث التعليم فى مصر سياسته وخططه وبرامج تحقيقه» فى يوليو ١٩٨٠ والتى كانت ركيزة قانون ١٣٩ لسنة ١٩٨١ .

وإذا كان تقرير عام ١٩٨٠ هو الخلاصة النهائية لحركة التطوير التى قادها الدكتور مصطفى كمال حلمى، وإذا كان الفكر الذى عكسه ظل قائما حتى عام ١٩٨٤ ، لزم أن نقف وقفة سريعة أمام بعض خطوطه بدون حاجة الى التطويل حيث ان الكثير منه قد تردد فى التقارير والأوراق التى أشرنا اليها. أما هذه الملامح والخطوط العريضة، فيتعلق الجزء الأول منها بمجموعة من السمات والأهداف المميزة لتعليم الغد المراد لتطوير التعليم المصرى وهى :

١ ـ ترسيخ القيم الدينية والخلقية فى نفوس الأفراد ، وتأكيد حرية الإنسان واطلاق العنان لقدراته العقلية والابداعية والانتاجية .

٢ ـ إنماء الاعتزاز بالشخصية المصرية ، وفى ذات الوقت إنماء اتجاه وقيم الانتماء العربى والاسلامى والقيم والاتجاهات الإنسانية .

٣ ـ تأصيل الانتماء للمجتمع والحفاظ على مقوماته مع التأكيد على مفاهيم العدالة الاجتماعية والسلام الاجتماعى والوحدة الوطنية .

٤ ـ تحقيق التوازن بين حقوق الفرد وواجباته ، وذلك فى اطار مبادىء الاشتراكية الديمقراطية .

٥ ـ تحقيق تكافؤ الفرص التعليمية بين جميع المراحل ، سواء على مستوى الأفراد «ذكورا وأناثا» أو البيئات «ريفا وحضرا» مع توفير أعلى قدر من المرونة داخل النظام التعليمي بحيث تغطى أساليبه أكبر قدر ممكن من الفروق بين الأفراد والبيئات .

٦ ـ عدم الاقتصار على إقرار حق كل فرد فى التعليم بصورته النظامية المتعارف عليها ، بل يتيح تعليم الغد فرصا تعليمية بديلة ومتنوعة .

٧ ـ إعداد الأفراد لتقبل التغيير من أجل التطوير والتقدم ، والاسهام الايجابى فى الإعداد له وفى إحداثه .

٨ ـ إحلال ثقافة الابداع والابتكار واكتساب المهارات الأساسية للتعليم ومواصلة هذا التعليم ، محل أسلوب الحفظ والذاكرة والتركيز على المعارف والمعلومات فقط .

٩ ـ الاسهام الفعلى فى توفير متطلبات خطط التنمية الاجتماعية والثقافية والاقتصادية للمجتمع والارتباط بالعمل المنتج والبيئة ارتباطا ديناميا ، على أساس احترام العمل ، والاسهام فى حل مشكلات البنية .

١٠ ـ تحقيق ايجابية الأفراد ، متمثلة فى فكر علمى عقلانى ومبادأة وابتكار ، وتعاون مع الآخرين فى نسق يكون الفرد هو حجر الزاوية فيه، وذلك فى مواجهة مواقف الحياة وحل مشكلاتها .

١١ ـ إنماء النظرة المستقبلية فى معالجة الحاضر ومشكلاته ، على أساس راسخ من كل ماهو أصيل وعظيم فى تراثنا الحضارى ، بحيث ينمى التعليم روح الجمع بين الأصالة والمعاصرة والمستقبلية .

١٢ ـ تأكيد المسئولية القومية المشتركة فى التعليم ، بحيث يعتبر التعليم ـ من حيث سياسته وأهدافه ومحتواه وإدارته ـ مسئولية مشتركة بين جميع المؤسسات الاجتماعية والاقتصادية والشعبية ، وذلك وفق سياسات وخطط قومية يتفق عليها .

وفى إطار مقومات السياسة العامة للتعليم فى مصر ، وملامح تعليم الغد ، واستراتيجية تحقيق السياسة التعليمية الجديدة .. رسمت وزارة التربية والتعليم خطة تطوير التعليم متضمنة عدة برامج رئيسية للتطوير ، يحتوى كل منها على عدد من البرامج الفرعية .

ويذكر التقرير أنه تم تصميم هذه البرامج على أساس نظمى ، شمل تحليلا لنظام التعليم كله الى نظم فرعية ومجموعة أخرى من النظم المساعدة التى يتطلبها التطوير الشامل للتعليم .

ولما كانت عملية التطوير تشمل أساسا بنية التعليم ومحتواه ، ومراحله ، فقد خصصت لها المجموعة الأولى ، بحيث تخدم متطلبات تطوير بنية التعليم ومحتواه .

ومن هذا المنظور تتضمن خطة التطوير البرامج الرئيسية التالية (١٦) :

أولا : مجموعة برامج تطوير بنية التعليم ومحتواه :

١ ـ التوسع فى تربية الأطفال فى سن ما قبل التعليم الأساسى .

٢ ـ إنماء التعليم الأساسى .

٣ ـ تطوير التعليم الثانوى .

٤ ـ تطوير التعليم الفنى .

٥ ـ النهوض بالتعليم فى المناطق ذات الطبيعة الخاصة .

٦ ـ دعم التعليم النظامى .

ثانيا : مجموعة برامج تطوير الرعاية التربوية وأساليب التقويم ومعدلات التدفق الطلابى :

١ ـ الرعاية التربوية للطلاب .

٢ ـ رعاية المعوقين والمتفوقين.

٣ ـ أساليب ونظم التقويم والامتحانات .

٤ ـ الارتفاع بمستوى كفاءة النظام التعليمى من خلال تحسين معدلات التدفق الطلابى وتقويم التعليم الخاص والعمل على النهوض بمستواه .

ثالثا : برنامج اعداد وتدريب المعلم .

رابعا : برنامج المبانى والتجهيزات والوسائل التعليمية .

خامسا : مجموعة برامج تطوير الادارة التعليمية ونظم المعلومات والبحوث والتمويل :

١ ـ الادارة التعليمية .

٢ ـ نظم الاتصال والمعلومات .

٣ ـ اجهزة البحث والتجديد التربوى .

٤ ـ تمويل التعليم .

ووعد التقرير بأن يبدأ العمل بهذه البرامج جميعا ، وفورا ، وعلى خطوط متوازية وفى توافق وتكامل فى آن واحد ، على أن يجرى العمل فيها على شتى المستويات وفى مختلف مواقع العمل بالوزارة والمحافظات والمحليات .

تطوير مقترح للسياسة التعليمية :

الشيء المؤكد أن عام ١٩٨٤ لم يكن بأى حال من الأحوال يشكل «علامة» فى التاريخ المصرى المعاصر يشير الى ضرورة «إعادة النظر» فيما يكون قد تقرر من سياسات قبل ذلك بفترة وجيزة للغاية وبالتالى فإننا لابد أن نتساءل عن تلك الحاجات الملحة التى حتمت ظهور ورقة جديدة لتطوير مبتغى فى التعليم تتمايز عن تلك المشروعات المتعددة التى أشرنا اليها منذ عام ١٩٧٤ حتى عام ١٩٨١ .

طبعا هناك تفسير شائع وسريع يتبادر الى الذهن لأول وهلة ، وهو

أن تكون المشروعات السابقة غير مقنعة للقيادة التعليمية الجديدة ــ وهو الأمر نفسه الذى لابد من ذكره فيما حدث أيضا عام ١٩٨٧ ــ ومن الصعب على من يقود سياسة يطالب بتنفيذها اذا لم يكن مقتنعا بها ، وخاصة اذا كان يملك تصورا آخر يراه أفضل .

وهناك تفسير آخر لابد من البحث عنه حيث أن التفسير السابق «مجروح»، اذا صح هذا التعبير الفقهى ، ما دامت السياسة العامة عادة مفروض أن تكون «قومية» لا «شخصية» ، واتصاف السياسة العامة لقطاع من القطاعات بالقومية مفروض كذلك أن يلزم القائم بالعمل على الأقل خطوطه العريضة .. أما هذا التفسير المحتمل الآخر فهو أن المشروع الجديد لايختلف عن سابقه فى الهيكل الأساسى العام، وإنما هو يحاول أن ينزل بصيغته «اليوتوبية» الى مزيد من «التحديد» و«الاجرائية» .

وكاتب الوثيقة الجديدة للتطوير هو ثالث أستاذ متخصص فى العلوم التربوية والنفسية يتولى وزارة التربية والتعليم فى تاريخ مصر كله !! الأول كان اسماعيل القبانى ، والثانى هوالدكتور عبد العزيز السيد ، ومن هنا يتوقع القارىء مقدما أنه سوف يقبل على قراءة ، مايشبه أن يكون «دروسا» فى العلوم التربوية ، ويدعم من هذا التوقع تلك المقدمة ، التى قدمت بها الوثيقة، فهى حديث علمى عن التربية طبيعة ومعنى وأهمية ووظيفة ، لكن من حسن الحظ أن هذا الحديث لم يطل مما جعل

منه بالفعل مقدمة ضرورية تبين مدى الوعى «بالأرضية» التى سيقوم عليها العمل فى الفترة التالية .

ومن هنا نجد من الأفكار الأساسية التى تتصدر الوثيقة أن «التربية حاجة أساسية من الحاجات الإنسانية وبدون إشباعها ، يصعب على الفرد أن يحقق إنسانيته» ، ومنها ان «التربية لاتنحصر فى مجرد تزويد الفرد بمجموعة من المهارات والمعارف والمعلومات وإلا أصبح أثرها محدودا وتوقفت الحضارة الإنسانية عن النمو ، وإنما يمتد مفهوم التربية ليشمل جميع جوانب الفرد العقلية المعرفية منها ، والوجدانية ، والاجتماعية ، والدافعية بالإضافة إلى مالديه من مهارات يدوية وحركية مختلفة فى كل متكامل» (١٧) .

لكن المرء يدهش عندما يقرأ تلك المقولة الشائعة بين الجمهرة الكبرى من التربويين والتى عبرت عنها الوثيقة بقولها : إن التربية مسئولة عن نشر وترسيخ مفاهيم الديمقراطية ومايرتبط بها من قيم وسلوكيات سواء بالنسبة للفرد أو الجماعة (١٨). والمقام لايتسع مع الأسف لمناقشة تلك المقولة ، ويكفى أن نقول إنه استنادا الى ما تردده الوثيقة نفسها ، وما يردده معظم التربويين من أن التربية منظومة فرعية من نظام أكبر هو المجتمع يصبح التوجه العام لإدارة هذه المنظومة الفرعية محكوما بالتوجه العام للنظام الأكبر ومدى صحة وسلامة إدارته إن خيرا فخيرا وإن شرا فشرا !!

وإذ تحدد الوثيقة ثلاثة من الأهداف التى وصفتها «بالاستراتيجية» وهى «أهداف إنسانية» و«أهداف اجتماعية» و«أهداف اقتصادية» ، نجد أنه ربما كان من الأصوب أن يكون هذا تصنيفا للأهداف أكثر منه تحديدا لها وتعيينا .

وعندما تنتقل الوثيقة إلى «أهداف السياسة التعليمية»، نجد بالفعل نوعا من التفكير الاجرائى الذى نفتقده فى الكثير من الوثائق والتقارير الرسمية حيث يغلب عليها الطابع المسمى «بالانشائى» أى الذى ينحو نحو التأثير الأدبى والوجدانى بالرنين العالى للألفاظ والأهداف المبهمة ، والمستويات البعيدة ، فهنا يتوافر جانب كبير من الواقعية، بل أنه مترجم إلى أرقام واحصاءات وان كنا نعلم علم اليقين أن المسألة فى التعليم ليست مجرد احصاءات وأرقام وإنما هو «نوع» و «مستوى» .

وحتى لاتغرق الزهداف الإجرائية المحددة فى غمرة التفاصيل والمحدودية ، حرصت الوثيقة على إرساء اسمى «المنطلقات الفكرية» التى تشكل ظهيرا لهذه الأهداف ، وهى تشكل فى جملتها العديد من الأفكار الجيدة المتداولة فى الفكر التربوى على المستويين العالمى والمحلى ، مثل القول بـ «ان التعليم عملية مستمرة باستمرار تطور المجتمعات» .. وهكذا .

أما البرامج التنفيذية لتحقيق أهداف السياسة التعليمية فى المشروع المقدم من الدكتور عبد السلام عبد الغفار فتتلخص فيما يلى :

أولا : بالنسبة للارتفاع التدريجي بقدرة النظام على الاستيعاب ، وذلك نظرا لالتزام الدولة في قانون التعليم ١٣٩ لسنة ١٩٨١ بتوفير التعليم لجميع الأطفال المصريين الذين يبلغون السادسة من عمرهم على مدى تسع سنوات دراسية .. وتستند الوثيقة على الواقع الاحصائي للقضية .

هذا وقد وعدت الوثيقة بأن تعمل الوزارة على الارتفاع التدريجي بنسب الاستيعاب في مختلف مراحل التعليم من خلال برنامجين :

الأول : برنامج المباني المدرسية : لإقامة أكبر عدد من المباني في فترة زمنية ممكنة حيث أن الصالح من المباني القائمة لم تتعد نسبته ٦٢٪، ووجدت ٤،١٤٤ مدرسة ليس لها مبنى خاص مما يعني تعدد فترات تشغيل المدارس بأكثر من مدرسة ، فضلا عن ارتفاع كثافة الفصول التي وصلت الى ٧٠ تلميذا في بعض المدارس (١٩) .

ويعتمد هذا البرنامج على المصادر التالية في التمويل :

١ ـ الاستفادة من تمويل الجهود الذاتية .

٢ ـ الاستفادة من تمويل هيئة التنمية الدولية الأمريكية .

٣ ـ تمويل الدولة .

وقد قدرت جملة تكلفة المشروع على مدى عشرة أعوام بـ ٢٠٠٨،٤ مليون جنيه .

الثانى : توفير هيئات التدريس : حيث بلغ العجز فى العام الدراسى ١٩٨٥/٨٤ ، ٢٤,٤٧٩ مدرسا فى الحلقة الابتدائية من التعليم الأساسى ، وبلغ العجز فى عدد المعلمين فى بعض التخصصات بالمراحل التعليمية الأخرى ٢٩,٤٤٥ مدرسا ومدرسة (٢٠) .

ثانيا : الوصول الى نوع من التوازن بين نوعيات التعليم فى المرحلة الثانية «المرحلة الثانوية» .

وهذا يعنى رفع نسب المقبولين فى التعليم الفنى بأنواعه وخفضها فى التعليم الثانوى العام ، وترك أعداد من المنتهين فى المرحلة الالزامية للالتحاق بمراكز التدريب والمدارس النوعية المختلفة ، ولهذا رأت الوزارة الاستمرار فى خطتها حتى تصل عام ٢٠٠٠ بنسبة المقبولين فى التعليم الثانوى الفنى الى ٦٥٪ على الأقل ، وهذا يعنى أن نسبة المقبولين فى الثانوى العام ستصل الى ٣٠٪ على الأكثر (٢١) .

كذلك يؤكد البرنامج على ايجاب التوازن بين تخصصات التعليم الفنى ، مما يتطلب الارتفاع التدريجى بنسبة المقبولين بالتعليم الصناعى لترتفع من ١٩٪ سنة ٨٥/٨٤ الى ٢٩,٥٪ سنة ٢٠٠٠ ويرتفع التعليم الزراعى بمعدل أقل من ٧,٤٪ الى ٨,٧٪ أما التعليم التجارى الذى كان يعانى من تضخم واضح ، فتهبط النسبة من ٣٣,٧٪ الى ٢٧,٣٪ .

ثالثا : بالنسبة للارتفاع بمستوى الخدمة التربوية المقدمة للتلاميذ

فى المدرسة ويتم ذلك من خلال البرامج التالية :

الثالث : إعداد المناخ التربوى : ويقصد بالمناخ هنا جميع المكونات التى تقوم بدور المعاونة وتهيئة ظروف تقديم الخدمة التعليمية ومتابعتها .

ويتناول هذا البرنامج عددا من الجوانب :

١ ـ التفاعل بين القائمين على التخطيط والمسئولين عن التنفيذ .. بتنظيم لقاءات وعقد الندوات لتحقيق نوع من التواصل الفكرى .

٢ ـ توفير جو من الهدوء والاستقرار فى المدارس والإدارات التعليمية .

٣ ـ تغيير الهيكل التنظيمى لديوان الوزارة والمديريات التعليمية .

الرابع : تطوير المناهج : حيث تم تشكيل ٢٥ لجنة دائمة لمناهج التعليم العام تضم ٢٥٠ عضوا مهمتها اعادة النظر فى مناهج المواد الدراسية ، على أساس أن يبدأ تطبيق المناهج الجديدة والكتب الخاصة بها فى العام ١٩٨٧/٨٦ . وهو العام الذى جاء فيه وزير جديد للتعليم ليعلن عن حركة تغيير لتطوير المناهج وتأليف كتب جديدة ولتبدد ملايين الجنيهات نتيجة عدم الاستقرار فى بلد بها ما يساوى - على وجه التقريب ـ ٤٠٪ من المبانى المدرسية غير صالح للتعليم !!

الخامس : الارتقاع بمستوى الكفاية الوظيفية للمعلم :

وقد وعدت الوزارة فى هذا الشأن بخطوات (٢٢) مثل :

١ ـ توحيد مصادر اعداد المعلم بأن يعد جميع المعلمين على مستوى جامعى تربوى .

٢ ـ تأهيل المعلمين بالتعليم الابتدائى للمستوى الجامعى باستخدام صيغة التعليم المفتوح وأسلوب التعليم من بعد .

٣ ـ تطوير نظم التدريب والتوجيه والإشراف الفنى والإدارة المدرسية .

٤ ـ قضايا المعلمين المتعلقة بالأوضاع الاجتماعية والاقتصادية .

٥ ـ وضع قواعد جديدة لنظام الاعارات والاجازات الخاصة .

السادس : الأنشطة التربوية : بحيث لاتقتصر الخدمة التعليمية على مايقدم داخل جدران الفصول الدراسية بل تمتد خارجها ، ومن هنا يجىء استحداث إدارتين .. واحدة للتربية الكشفية والأخرى للمكتبات ، فالأنشطة مجالات أساسية لحدوث تفاعل مباشر بين مجموعات التلاميذ وأساتذتهم فى مناخ يشيع فيه قدر مناسب من الحرية والتلقائية .

السابع : تطوير التعليم الفنى ، ففضلا عن تطوير مناهج هذا التعليم من خلال ثمان وعشرين لجنة ، فقد شكلت لجنة لبحث تطويره.

ثانيا : إن هناك خطوات يمكن أن يبدأ بها تطوير التعليم الفنى مثل التوسع فى نظام ٥ سنوات ، ومشاركة مواقع الانتاج والخدمات .

ثالثا : لابد من دراسة أسلوب إعداد معلم هذا التعليم والخدمة والترقي والأجور والتدريب بحيث يقبل على هذا العمل الأفراد القادرون على العطاء الفعال فيه (٢٣) .

الثامن : المدارس النموذجية، بالعودة إلى إنشائها لتتخذ مجالا لتطبيق التجارب التعليمية الجديدة تمهيدا لتعميمها عندما يثبت نجاحها .

التاسع : مشروع المسار الخاص فى الحلقة الثانية من المرحلة الأولى : ويوجه لتلاميذ الصفوف السادس والسابع والثامن من التعليم الأساسي الذين يرسبون عدة مرات ، حيث يقدم لهم من البرامج المهنية والبرامج الثقافية ما يتناسب مع قدراتهم وامكاناتهم .

العاشر : دعم التعليم الخاص : وقد شكلت لجان للمعاهد القومية ومدارس اللغات والمدارس الخاصة «ثلاث لجان» ولم تكن نتائج دراساتها قد تمت دراستها حتى صدرور الوثيقة .

الحادى عشر : نظام اليوم الكامل : فنظرا للعديد من السلبيات التى أصابت التعليم نتيجة تعدد الفترات وقصر اليوم المدرسى ، تبدى الوثيقة إصرارا ملحوظا على تطبيق نظام اليوم الكامل فى عدد من المدارس، رغم وعى الوزارة بالظروف الصعبة التى تعيشها المدارس ، من حيث الامكانات ، وقد تم اختيار ٢٩ مدرسة فى محافظتى القاهرة والجيزة ، وتراوح عدد المدراس التى اشتركت فى هذا النظام فى

المحافظات المختلفة مابين خمس مدارس ، شاركت بها بعض المحافظات و ٣٧٠ شاركت بها محافظة أسيوط (٢٤) .

الثانى عشر : تطوير المركز القومى للبحوث التربوية ، حيث يقوم بتوفير الأسس العلمية التى ينبغى أن تقوم عليها مشروعات وبرامج التطوير ومتابعتها علميا ، ومن الغريب أن تشير الوثيقة إلى دعوة مجلس ادارة المركز للانعقاد لأول مرة منذ تسع سنوات !!

رابعا : بالنسبة لدعم الأجهزة المسئولة بالمحافظات عن تنفيذ العملية التربوية تدعيما لنظام اللامركزية فى الدولة :

وذلك حتى تنصرف الأجهزة المركزية بديوان الوزارة الى عمليات رسم السياسة والتخطيط والمتابعة والتقويم ، وأن تنتقل مسئولية التنفييذ كاملة الى الأجهزة المحلية مع إشراكها فى رسم السياسات وتوفير المرونة اللازمة لها .

خامسا : بالنسبة لتدعيم الجهود الذاتية فى المحافظات المختلفة بما يكفل لجميع المواطنين حق الاسهام مع الدولة فى تربية أبنائهم :

وفى هذا الجزء تعرض الوثيقة جملة الاعتمادات المالية لوزارة التربية والتعليم والتى زادت من ٦٠٣ و٣٣٨و٨١٣ جنيه عام ٨٤/٨٣ إلى ٧٠٩و٥٤٢و٩٦٤ عام ٨٥/٨٤ ، كان بند الأجور وحده يبلغ ٢٠٠و٩٠٠و٦٥٢ ، وصل الى ٦٠٠و٨٤٥و٧٨٨ (٢٥) مما يصور مقدار العبء الذى تنوء به وزارة التربية فى وسط صعوبات مالية رهيبة تواجه

التمويل الرسمى العام ، مما جعل الوثيقة تكاد تستغيث بالجهود الأخرى غير الرسمية للمساهمة فى تحمل هذه الأعباء المالية .

ورغم أن هذه السياسة لتطوير التعليم قد عرضت ونوقشت على مجلس الوزراء وتم إقرارها إلا أن المصيبة التقليدية فى مصر ، قد وقعت على رأس هذه السياسة أيضا ، إذ سرعان ما طويت صفحتها وكأنها رجس من عمل الشيطان بمجرد أن غادر الدكتور عبد السلام عبد الغفار مقعد الوزارة بعد فترة قاربت العام ، فى وزارة تحتاج الى فترة طويلة عند الشروع فى حركة تطوير البرامج والسياسات المسئولة عنها ، لأننا هنا نكون بازاء عمليات تتعلق ببناء البشر وبناء العقول ، تلك العمليات التى تستغرق بطبيعتها سنوات طويلة !!

استراتيجية تطوير التعليم في مصر :

قصة الاستراتيجية :

فى كل ما كتبنا عنه من مشروعات لتطوير التعليم فى مصر كنا «رواة» نحكي ما قد حصلناه ، من الوثائق والتقاير ، لكننا هذه المرة نختلف في الموقع الى حد كبير ، فنحن هنا لسنا مجرد «رواة» وإنما أتاحت الظروف لكاتب هذه السطور أن يكون «مشاركا» فى هذا التقرير الذى صدر بعنوان «استراتيجية تطوير التعليم فى مصر» الدكتور أحمد فتحى سرور وبتاريخ ١٩٨٧ ،

لم تكن قد مضت ست شهور -على تولى الدكتور سرور وزارة التعليم حيث طلب منى فى أواخر ابريل ١٩٨٧ أن أضع تصورا لما ينبغى أن يكون عليه التعليم وتطويره ، وكانت المساحة الزمنية المتاحة لى ضيقة للغاية لم تتعد عدة أسابيع تعد على أصابع اليد ، فقد كان قد بدأ يعلن انه سيعقد مؤتمرا «قوميا» للتعليم تحت رعاية السيد رئيس الجمهورية فى يوليو من نفس العام ويريد أن يطرح الصورة المقترحة فى هذا المؤتمر . ولم يكن التحدى أمامى يتمثل فى القصر الواضح فى المدة الزمنية ، وإنما فى ثقل المهمة نفسها التى هى مهمة «الجماعة» لا «الفرد» .

بالنسبة للعقبة الأولى الخاصة بالزمن ، لم يكن هناك حل لها غير كلمات طيبة بصفات خلعها الوزير على كاتب هذه السطور كان لها دورها فى الظن بأن مثل هذه المهمة يمكن بوصل الليل بالنهار ، أن تتم فى هذه الفترة القياسية .. أما بالنسبة لثقل المهمة وضخامتها ، ففضلا عما ماسبق ، فقد حصر الطلب فى فترة ما قبل التعليم الجامعى ، على أساس أنه سيكلف زميلا آخر بالجزء الخاص بالتعليم العالى ، هذا الآخر الذى لم أعرفه حتى الآن ، فضلا عن تاكيده بأنه فور تولى الوزارة قد شكل عددا من اللجان ، كل لجنة اختصت بقضية بعينها وكتبت فى النهاية تقريرا بنتيجة دراستها ، وأن هناك مؤتمرات فرعية تمت بمديريات التعليم المختلفة فى أنحاء البلاد جمعت آراءها فإذا ما

وضعت كل هذا أمامى ، يصبح الجهد ممكنا ،. مع استناده الى جهد آخرين .

كان الأمر بطبيعة الحال غريبا الى حد كبير ، ووجه الغرابة ، كما سبق أن أشرنا ، هو أن هناك سياسة للتعليم قد أرسيت أسسها من عام واحد حيث تولى سرور الوزارة فى نوفمبر عام ٨٦ ، فضلا عن هذه الجهود المتعددة التى قام بها الدكتور مصطفى كمال حملى، ثم أنه لم تكن قد مضت فترة كافية على تولى سرور ، فكيف ومتى استطاعت كل هذه اللجان أن تدرس وتجتمع وتناقش ، إلا اذا وضعنا فى اعتبارنا طابع «السرعة» هذا الذى سوف يبرز علامة من علامات هذه الفترة فى العمل . لقد قال أحد الصحفيين فى حوار مع د.سرور: بأنه يشبه «البلدوزر» فعجبه هذا التشبيه ، وأصبح يطلق على نفسه أنه «بلدوزر التعليم» مريدا بذلك أن يؤكد أنه لاتقف أمامه عقبة مهما ثقلت اذا تبين له أن وضعا قائما بحاجة إلى الإزالة ، لكننا لانستطيع أن ننسى فى الوقت نفسه أن «البلدوزر» مهمته الأساسية هى الهدم والازالة ، ويبدو أن هذا هو ماحدث مع الأسف الشديد ، جهود ضخمة لهدم بعض النظم والمؤسسات القائمة على أساس ما بها من قصور ، لكن ما حل محلها لم يحقق ماعقد عليه من أمل وما نال التعليم الا «جلبة» أصوات «زاعقة» و «متكررة» لاتقاس أبدا بحجم العمل البناء المصاحب .

جمعت أمامى تقارير اللجان ، والأوراق التى وضعت فى وزارة مصطفى حلمى ، وكذلك سياسة عبد الغفار ، فضلا عن كتابين لى كانا قد صدرا فى سلسلة كتاب الأهالى أولها عن «محنة التعليم فى مصر» والثانى عن «انهم يخربون التعليم»، بالإضافة إلى دراسة مهمة كنت قد أنجزتها من قبل ولم تنشر بعنوان «خطوات على طريق اصلاح التعليم فى مصر» ، كان الدكتور عبد السلام قد طلبها منى عندما كان عميدا لكلية التربية بجامعة عين شمس وهو بصدد إعداد تقرير مهم يمثل وجهة نظر كلية التربية فى اصلاح التعليم ، صدر بعنوان «دعوة الى حوار»، لكن الدراسة التى وضعتها لم يستفد منها فى إعداد هذا التقرير، وكانت فرصة العمل الجديد فرصة ذهبية لأضمنه بالفعل معظم ماورد فى دراستى هذه وهو الأمر الذى حدث بالفعل .

وكان من الطبيعى كذلك أن أستفيد من ذلك التقرير الضخم الذى وضعته المنظمة العربية للثقافة والتربية والعلوم بعنوان «استراتيجية تطوير التربية العربية» الذى كان قد انتهى اعداده عام ١٩٧٦ ، وهو الذى أوحى لى «شهادة للتاريخ» بأن أسمى العمل الجديد باسم مشابه «استراتيجية تطوير التعليم فى مصر» وهو الأسم الذى ذاع واشتهر .

كان عملى لإعداد التقرير المطلوب غاية فى الصعوبة والمشقة ، لا من حيث ضغط الزمن وحده ، ولا من حيث ضخامة العبء كذلك ، ولكن لأمر آخر يتمثل فى التباين والاختلاف بين الفكر الرسمى فى التعليم

الذى يمثله وزير التعليم وبين مثلى ممن يقفون خارج السلطة تماما بمختلف أجهزتها باستثناء القيام بعملية «التدريس» بالجامعة، فضلا عن تباين معروف ومنشور بين توجهاتى وبين التوجهات السائدة فى البلاد، وهذا بالضبط هو ماسجلته إحقاقا للحق أمام الدكتور سرور وأنا أسلمه المسودة الخاصة بالتقرير .

فهناك من الأفكار ما لم أستطع أن أضمنها التقرير ، وهناك من الأفكار العامة ما اضطررت إلى التكثير منها حتى أقلل من مسافة التباين والاختلاف ، وان كان د. سرور – وهذه أيضا شهادة – قد أكد أنه يطلق يدى بلا حدود فى الكتابة وعرض الفكر ، وأنه يعد بتبنى أجرأ الأفكار وأخطرها اذا اقتنع بها . سمعت هذا فأخذته فى سياقه السياسى العام ، فهناك «نظام عام » وسياسة كلية ، لايستطيع الدكتور سرور مهما أوتى من شجاعة أن يقف فى مواجهتها خاصة إذا كانت تمثل القيادة السياسية فى البلاد .

ويبدو أن النتيجة هى أن التقرير قد أصبح إلى حد كبيرا «محايدا» اذا جاز هذا التعبير ، يشبه تقارير اليونسكو والهيئات الدولية عندما تضطر غالبا إلى أنصاف الحلول حتى توفق بين المصالح والأهداف المتعارضة للدول .

ولم يكن الاعتماد على تقارير اللجان والمؤتمرات الفرعية كافيا حقيقة لأن نتغلب على المسحة الفردية فى صناعة التقرير ، فكل عمل

علمى يقوم به باحث من الضرورى أن يطلع على الجهود السابقة فى المجال نفسه ، ومن الطبيعى أن يعتمد عليها فى بعض المواضع ، فهل يعنى هذا أن بحثه الذى ينتهى اليه عمل جماعى ؟ كلا .. ذلك أن الفكرة التى يتم الوصول إليها نتيجة حوار وتفاعل مباشر ، تختلف كثيرا عن الفكرة التى يصل اليها باحث من خلال اطلاعه على أفكار آخرين ، ذلك أنه فى الحالة الثانية هذه ، ينتقى ويختار مايشاء من الأفكار ، ومعيار الانتقاء والاختيار فكره هو ومعتقداته وتوجهاته ، وهذا ماحدث بالفعل ، فكم من آراء قرأتها ، فى التقارير السابقة قد طرحتها جانبا لأننى لم أكن مقتنعا بها ، ومهما قيل بأن هذا ما كان ينبغى أن يحدث حيث من المفروض أننى لم أكن أكتب تقريرا «شخصيا» وإنما «قوميا» إلا أن الواقع يؤكد أنه يستحيل تنفيذ هذا ، فالإنسان لا يستطيع أن يتعرى عن رؤيته الذاتية مهما حاول أن يكون مفكرا بعقول الآخرين .

ولعل هذا هو الذى يجعل الإنسان لايقتنع بالتبرير الذى رد به الدكتور سرور على من انتقدوه ـ ومنهم كاتب هذه السطور ـ بأن التقرير لم يأخذ حقه من النقاش العام بين مختلف الهيئات والمؤسسات والاتجاهات مستندا بأنه أصلا إنما هو نتيجة اجتماعات ومؤتمرات سبقته ، فهو حصيلة نقاش عام ..

وبصدد الاعداد للمؤتمر الذى ستعرض عليه الاستراتيجية، شكلت تسع لجان، كان لكاتب هذه السطور شرف ترأس إحداها وهى الخاصة بديموقراطية التعليم.

وتعكس إجراءات المؤتمر المشاركة صعوبة المشاركة (القومية) الفعلية فى الحوار والنقاش، ذلك أن التقرير وزع على الناس فى المؤتمر نفسه، وهو فى حجم كتاب يقع فى ٣٢٠ صفحة، دون أن تتاح لأحد فرصة الاطلاع عليه ودراسته بتأن، الأمر الذى كان يحتاج معه إلى التوزيع قبل انعقاد المؤتمر بعدة أيام. ومن هنا فقد كان ملاحظا أن المتحدثين يتحدثون فى مختلف قضايا ومشكلات التعليم فى مصر دون أن يعرفوا ماذا جاء بشأنها فى الاستراتيجية، هذا من جانب.

ومن جانب آخر فان المؤتمر عقد لمدة ثلاثة أيام فقط، استهلك يومه الأول فى كلمات الافتتاح واجراءاته فى نصفه الصباحى، أما الجزء المسائى اليوم، فقد استهلك فى كلمات عامة من بعض ممثلى الأحزاب والهيئات. ولم تكن هناك جلسات فى صباح اليوم الثالث، وكانت جلسته المسائية لقراءة التوصيات وإلقاء الكلمات الختامية، أى أن المناقشات خصص لها اليوم الثانى وحده !!

فإذا جئنا حتى لهذا اليوم الواحد، فسوف نجد أن تقسيم المؤتمر لتسع لجان تجتمع معظمها فى وقت واحد فى الجلسة الصباحية والأخرى فى جلسة ما بعد الغداء، جعل الحضور عاجزين عن متابعة النقاش فى الموضوعات كلها، فمن يحضر مناقشات لجنة (إعداد المعلم)

مثلا ، لا يتمكن من متابعة مناقشات لجنة ديموقراطية التعليم، وهكذا الأمر فى بقية اللجان الأخرى مما انتهى معه الأمر إلى أن ينحصر النقاش بالنسبة لكل قضية فى عدد محدود لايزيد عن بضع عشرات.

ثم إن صفة (القومية) التى وصف بها المؤتمر لم تكن وصفا دقيقا، ذلك أن (القومية) لا تتحقق بمجرد (حضور) عدد من الشخصيات من هيئات مختلفة، وإنما تتحقق بمشاركة هذه الهيئات بالفعل فى صناعة الاستراتيجية وكتابتها، وهو الأمر الذى لم يحدث كما سبق أن بينا، بل إن لجنة التعليم بالحزب الوطنى الحاكم لم تشارك في صياغة الاستراتيجية وكتابتها، وكان أمرا يدعو للسخرية، أن يوزع علي حاضرى المؤتمر تقرير آخر يمثل وجهة نظر اللجنة، مع أن المفروض أن سياسة الوزير القائم بأمر التعليم تمثل سياسة الحزب. فإذا ما تذكرنا أن مسئول لجنة التعليم بالحزب كان هو الدكتور فتحى محمد على الذى كان علي خلاف حاد مع الدكتور سرور، وكان الأول هو وزير التعليم العالى فى الوزارة السابقة برئاسة على لطفى، أدركنا تفسير ما حدث !

ومن الأمور العجيبة حقا مما شهدته بنفسى فى اللجنة الى ترأستها فقد أثيرت قضية مجانية التعليم ومدارس اللغات لاتصالهما الوثيق بديموقراطية التعليم، وكان معظم الحضور من أصحاب المدارس الخاصة وعدد من قيادات التعليم، فساد اتجاه مضاد للمجانية ومشجع لمدارس اللغات، مع وجود اتجاه آخر مخالف بحيث استحال الإجماع على توصية بعينها، فكان أن اكتفيت بالقول بأنه ظهر اتجاه يقول بكذا

واتجاه أخر مخالف يقول بكذا، وذلك بدلا من كتابة توصيات محددة، حتى إذا بدأنا نسمع إلى التوصيات فى الجلسة الختامية إذا بى أسمع توصية تتحفظ على المجانية وأخرى تطالب بالتوسع فى مدارس اللغات مما يلقى بظلال من الشك حول الموضوع من حيث عدم الالتزام باتجاهات المناقشة، ولم تكن مسألة المجانية مثل ما هى اليوم قد أصبح هناك استعداد عام لمراجعتها، حتى أن المجلس القومى للتعليم فى ذلك العام كان قد كلف بعض أعضائه بمناقشة مسألة ترشيد المجانية، ثم رؤى تأجيل الموضوع إلى أجل غير مسمى، لأنه كان ما يزال يشكل حساسية خاصة وتخشى مناقشته على المستوى العام فى اتجاه الحد من المجانية.

وعندما يرى الإنسان الاستراتيجية فى كتاب مطبوع فى بداية مؤتمر لمناقشتها، ثم يستمر هذا الكتاب المطبوع، لابد للمرء أن يتساءل، فيم إذن كان المؤتمر؟ صحيح أنه ظهر كتاب أخر بعد ذلك بعامين عليه اسم الدكتور سرور باسم (تطوير التعليم فى مصر)، إلا أن ذلك لا يعنى أن تغييرا قد حدث نتيجة المؤتمر، وإنما لأن هناك تغييرات قد حدثت لم تكن الاستراتيجية قد جاءت بها مما كان محل انتقاد، فجاءت الطبعة الجديدة لتحتوى هذه التغيرات.

ولابد قبل الانتهاء من هذا الجزء من أن أشير إلى أن التقرير المطبوع عام ٨٧ لم يجىء نصا للمسودة التى كنت قد كتبتها خاصا بالتعليم ما قبل الجامعى، بل لقد أمسك الوزير بقلمه ليبدل وليغير وفقا

لرؤيته، وهذا بطبيعة الحال من حقه، فهو المسئول أمام المجتمع والقيادة السياسة عن السياسة العامة للتعليم وتطبيقها. ولا يعيبه بأى حال من الأحوال أن أعتمد على آخرين فى (الكتابة الأولى) فهكذا الأمر بالنسبة للقادة فى أغلب الأحوال لابد أن يعتمدوا على متخصصين يكتبون لهم التقارير والمذكرات والخطب التى يلقونها، فى ضوء أفكار رئيسية يحددونها للكاتب.

معالم الاستراتيجية :

عقد المؤتمر الخاص بالاستراتيجية تحت شعار (أمة لها مستقبل)، وكان ذلك بداية غير موفقة لأنها تثير تشككا فى (الفكر الحاكم) لحركة التطوير المبشر بها لما يحمله هذا الشعار من ثغرات لا تخفى على أحد، فهو يعكس (غرورا قوميا) ليس له محل فى عمل علمى هام، ويتضح لنا هذا إذا قارناه بذلك العنوان الذى وضعته اللجنة التى شكلت بالولايات المتحدة الامريكية لبحث حال التعليم الامريكى والكشف عن سلبياته لمده بمقومات الصحة والعافية، فقد كان العنوان (أمة فى خطر)، انطلاقا من روح الواقعية والمكاشفة التى هى الخطوة الأولى السليمة علي طريق الاصلاح والتطوير، وأمريكا هي التى نعلم من حيث القوة والتقدم والغنى والرفاهية، ولايشين المجتمع أبدا أن تذكر مشكلاته وسلبياته، إذ لا يخلو مجتمع فى الدنيا من مثل هذا، فما بالك بمجتمعنا - ومثله فى ذلك مثل كثير من مجتمعات العالم الثالث التى تئن تحت وطأة مظاهر متعددة من التخلف والمديونية؟ إنه لا يعيب الأمة أن تكون لها مشكلات

خطيرة، وإنما يعيبها أن تسكت عنها ولا تنهض لمواجهتها. هذا من ناحية.

ومن ناحية أخرى، فالشعار المطروح في مؤتمرنا فضفاض إلى درجة لا تجعله يشير إلى توجه بعينه يعين متخذ القرار علي تحديد مسارات العمل، فأن تكون أمتنا أمة له مستقبل، فذلك أمر بديهي، بل لا نريد أن نمعن فى السخرية لدرجة أن نشير إلى أن كل كائن في هذه الدنيا، حتى الجماعات والحيوانات، لها مستقبل، إلا إذ كنا نستخدم المعنى الشعبى الشائع عندما نعجب بجهد فرد من الأفراد ونقول أن له مستقبلا ، قاصدين بذلك أنه سيفلح في مستقبل أيامه ، لكن هل يجوز أن تبنى الشعارات الكبرى التي تظل عملا قوميا ضخما بمثل هذا المعنى الدارج الذي يحتمل اللبس ويسود الفهم؟!

وإذا كان كل كائن له مستقبل، فإن المهم يصبح أبعد من ذلك، وهو تحديد اتجاه هذا المستقبل وامكانات الوصول إليه واحتمالات النجاح والفشل، ومما لايقل عن ذلك أهمية نوعية القوى التى ترسم معالم هذا المستقبل، وأى أهداف يسعى إليها وغير ذلك من محددات من شأنها أن تكسب الشعار المطروح جدية علمية، بغيرها، يصعب الإفادة منه على صعيد العمل والتطبيق.

نأتى بعد ذلك إلى بعض محتويات الاستراتيجية..

فبابها الأول يعرض فى جزئه الأول لصورة بانورامية لبعض معالم التطور التاريخى للتعليم المصرى، وفى جزئه الثانى لأهم المشكلات التي

تواجه التعليم في مصر أيا كانت مرحلته وأيا كان نوعه، وكان التقدير لهذا الجزء أنه يشكل المنطلق الاساسى للنظر فى مستقبل التعليم مثلما يقتضى المنطق حتى فى أبسط الحالات التى نشاهدها على سبيل المثال عندما ذهب مريض إلى الطبيب آملا أن يشفيه ويصح بدنه، فلن يتأتى هذا إلا بالكشف أولا عن مظاهر الخلل والمرض، وتطوره (٢٥).

لكن المدهش حقا أن نرى هذا الجزء قد اختفى تماما فى الطبعة الجديدة عام ١٩٨٩، وكأن التحدث عن مشكلات التعليم يكون جائزا فى بداية العهد التعليمى، حيث تكون المسئولية حينئذ متعلقة بمن سبق، حتى إذا مرّ عامان وأكثر يصبح التحدث عن المشكلات غير جائز لأنه قد يعنى توجيه أصبع الاتهام إلى القيادة القائمة بالتعليم، مع أن هذا الجزء كان من أكثر الأجزاء التى سعدت بتضمينها الاستراتيجية لما لها من دلالة من حيث المكاشفة والمصارحة.

ولأن التعليم فى المجتمع المصرى يتحرك فى سياق مجتمعى عالمى بحكم موقع مصر الجغرافى ومركزها السياسى ومكانتها الحضارية، كان لابد من أن توضع أهم معالم المتغيرات المحلية والعالمية أمام صانع التطوير وراسم سياسته (٢٦). لكن هذا الجزء الذى كان يحتل فى ٨٧ أربع وعشرين صفحة إذا بها تختصر إلي ما يقرب من سبع صفحات مع أن المتغيرات المحلية والعالمية كانت قد بدأت تشهد تحولات جذرية يكفى أن نشير إلى اثنين منها أولهما عودة العلاقات بين مصر والدول العربية مما لم نجد له أى انعكاس فى التغييرات التى لحقت تطوير

التعليم في مصر، في الوقت الذي كان هذا المتغير يعنى مزيدا من الريادة وما تقتضيه هذه الريادة من استيعاب لما جد على الساحة العربية المصرية.

أما المتغير الثانى فهو تلك الحركة الكاسحة التي بدأت في بلدان المنظومة الاشتراكية الأوربية لتغير من التوجه الماركسى إلى التوجه الغربى الرأسمالى مما يعني إعلانا بانتهاء حقبة هامة وخطيرة في السياسة العالمية. صحيح أن الكتاب قد ظهر في مستهل هذه الحركة من التغيير، لكن دعوة (البريسترويكا) والتوقعات التى أستثارتها كانت تملأ ساحة الفكر السياسى، والبصر السياسى في مجال التعليم لابد أن يكون على درجة من حساسية التوقع بحيث لا يختلف عن حركة التاريخ، حيث أن عملية التربية في حد ذاتها تنشئة واعداد للمواطن لعالم (الغد)، فكيف نحسن الإعداد لهذا الغد ونحن دائرين في فلك أمور تجاوزتها أحداث التاريخ وحركة التطور الاجتماعى،

ولقد حددت الاستراتيجية أربعة أهداف للتعليم يجب أن يسعى إلى تحقيقها ألا وهى:

١ - التأكيد على بناء الشخصية المصرية القادرة على مواجهة المستقبل.

٢ - إقامة المجتمع المنتج.

٣ - تحقيق التنمية الشاملة.

٤ - إعداد جيل من العلماء.

والحق أن هذه الأهداف تحتاج إلى مناقشة وإلى وقفة:

أولا - فهى متداخلة تداخلا كبيرا، ذلك أن تحقيق التنمية الشاملة يعنى بالضرورة أن يكون المجتمع منتجا والعكس أيضا، إن اقامة المجتمع المنتج تعنى بالضرورة تحقيق التنمية الشاملة، فضلا عن أن هذا وذاك إنما يتم فى عصرنا الحاضر بجهد العلماء بالدرجة الأولى.

ثانيا - إن الهدف الأول فيه إعادة لدعوات اقليمية كان لها سياقها التاريخى فى أوائل القرن العشرين وبلغ ذروته منذ ثورة ١٩١٩ بفعل حركة التحرير التى سعت إلى التخلص من الاحتلال البريطانى، وفى وقت تهاوت فيه الدولة العثمانية التى كانت تظلل معظم الدول العربية والإسلامية ومنها مصر، فكان أن ظهرت الدعوة إلى (المصرية) و(مصر للمصريين) أى لا تكون تابعة لا لانجلترا ولا لتركيا.

أما فى المرحلة الحالية فقد تغير السياق التاريخى، وحل محله سياق آخر نبغى فيه أن نؤكد على الذاتية العربية علي أن تكون هذه الذاتية هى المحور الأساسى، لا أن تجىء، كما جاءت فى الاستراتيجية بصورة جزئية(٢٧).

إن هذه الذاتية العربية التى ينبغى أن تشكل محور التوجه التربوى أمر يجب أن نميزه عن (الوحدة السياسية) تلك الوحدة التى تثير مشاعر غير طيبة لدى كثيرين، لاكرها وإنما شعورا بالاحباط من خبرات سابقة، ونكاد نقول، وحالية.

ثالثا - أنه بينما تؤكد المقولة الأولى على (الشخصية المصرية)، إذا

ببقية الأهداف تبلغ درجة من العموم بحيث تستطيع أن تضعها أهدافا لأى مجتمع آخر، ومن المعروف بالنسبة للتعليم بالذات أنه أمر لابد أن يتميز بالذاتية الثقافية القومية.

رابعا - إن الهدفين الثانى والثالث خروج بمهمة التربية عن نطاقها المحدد، وتحميلها ما لا طاقة لها به، فكل من إقامة المجتمع المنتج وتحقيق التنميةالشاملة إنما تشترك فى تحقيقهما قوى وعوامل متعددة، التعليم واحد منها، وإلا فماذا تستطيع قوة التعليم أن تفعل إذا كانت الإدارة متخلفة وفوضوية؟ وماذا يستطيع القائمون بأمر التعليم أن يفعلوا إذا كان النظام الاقتصادى مجهدا مثقلا بأعباء الديون؟ وماذا يستطيع التعليم أن يفعل إذا هبت أحداث سياسية أو حرب أو ما شابه هذا وذاك من متغيرات .. وهكذا ؟

وهنا نجىء إلى بند خطير للغاية جاء فى الاستراتيجية بمعنى، فإذا فى العام التالى يحمل خطوة خطيرة مضادة لهذا المعنى، فقد جاء ضمن المبادىء الدستورية لسياسة الدولة فى التعليم إشارة إلي الزامية التعليم الابتدائى وفقا للمادة ١٨ من الدستور، وأن الإلزام كان قاصرا على المرحلة الابتدائية، إلى أن أوصى مؤتمر اليونسكو فوزراء التربية والتعليم فى أفريقيا الذى انعقد فى لاجوس سنة ١٩٧٦ بمد فترة الالزام حتى المرحلة الاعدادية، كما أوصى بذلك المجلس القومى للتعليم فى دورته الثالثة (١٩٧٦/٧٥) ، ثم جاء القانون رقم ١٣٩ لسنة ١٩٨١ فمد فترة الالزام إلى التعليم الاعدادى بعد أن أصبح يكون مع التعليم

الابتدائى كيانا واحدا هو التعليم الأساسى.

فإذا كان القانون يحدد التعليم الابتدائى بأن مدته ٦ سنوات وأن الاعدادى مدته ٣ سنوات، فماذا يعنى هذا مما يشير إلى التطور المحلى والعالمى؟ أن تكون مدة التعليم الأساسى المشكل لفترة الالزام تسع سنوات. لم تأت اشارة واحدة إلى إنقاص هذه الفترة، لكن فى العام التالى مباشرة، وفى يونية عام ١٩٨٨ صدر قانون بانقاص مدة هذا التعليم سنة ليصبح ثمانى سنوات . ولسنا فى مجال مناقشة الأسس والمبررات التى قام عليها هذا الخفض، فتلك قضية أخرى ناقشناها نحن عدة مرات (٢٩) . وانما يكفى هنا أن ننبه إلى أن الاستراتيجية إذا كانت وظيفتها هى رسم الخطوط المستقبلية للتعليم، فكيف يحدث بعد عام واحد مثل هذا التغيير الكبير الذى لم يرد ذكره من قبل؟ إننا نكتفى هنا بالاشارة إلى آخر تصريح أدلى به وزير التعليم الحالى الدكتور حسين كامل بهاء الدين نشره رفعت فياض بأخبار اليوم حيث جاء (٣٠) فيه: إن أساتذة جامعة بيروت العربية ذكروا للوزير أن اختصار مرحلة التعليم الاساسى سنة كاملة «كان خطأ كبيرا وكارثة بكل المعانى». وكان رد الوزير غير ناف لهذا الوصف، واكتفى بالقول بأن ذلك قد أصبح واقعا لابد من التعامل معه، وأنه سبب مشكلات للوزارة تعمل على مواجهتها، وخاصة بالنسبة لما أصبح يسمي (بالدفعة المزدوجة) حيث استقبل الصف الأول الاعدادى دفعتين مرة واحدة، إحداهما القادمة من الصف الخامس والثانية من السادس.

لكن وزير التعليم (سرور) أشار فى التقرير الثانى (١٩٨٩) إلي قضية تخفيض سلم التعليم ولانزيد فيما سبق أن قلناه فى مواقع عدة غير هذا الكتاب، إلا ما يأتى:

١ - إن مدرسة مدينة نصر البوليتكنيكية ذات الثمان سنوات كانت ذات طبيعة خاصة تطبق فيها صيغة بعينها من التعليم فى ألمانيا الشرقية (قبل التوحيد) سنة ١٩٧٢ ولايمكن فى التجريب التربوى الاعتماد على تجربة مدرسة واحدة لتعميم النتيجة على آلاف المدارس !! خاصة وإن هذه التجربة (أجنبية) (٣١).

٢ - إن تركيز التقرير على مجموعة من الدراسات الأجنبية ذهبت إلى أن زمن التحصيل ليس مكافئا دائما لكم المعلومات المحصلة، فضلا عن نوعها ، إنما هو تركيز على أمر معروف وشائع، فمن الممكن أن يحصل إنسان فى خمس سنوات ما يمكن تحصيله فى ست، لكن هذه الدراسات نفسها وغيرها تربط ذلك بجملة من الشروط والمواصفات ليست متاحة بكل أسف فى تعليمنا، وبالتالى تصبح القضية أشبه بأن نقول لشخص أنه يمكنه أن يسافر لدراسة الدكتوراه فى فرنسا، إذا كان قد انتهى من الليسانس أو البكالوريوس ، وإذا تعلم الفرنسية، وإذا .. وإذا .. من الشروط ففهم من كل ذلك أن يسافر على الفور دون التحقق أولا من كل المواصفات والشروط !

منطلقات الاستراتيجية ومحاورها : أما المنطلقات فقد قصد بها مجموعة من الأفكار الأساسية التى تبدو ركيزة لابد منها فى

سياسة التطوير . وهذه المنطلقات تكرار لبعض ما تردده العلوم التربوية، مثل: شمولية التطوير/ قوميته/ التنسيق بين القطاعات/ التعلم المتكامل/ التعلم الذاتى/ التجريب التربوى/ البحث التربوى/ المرونة/ قومية العمل/ نحو محو الأمية/ التنبؤ التربوى/ تعليم الكبار/ تنويع البنى التربوية/ عدم ربط العمل بالشهادة.

أما محاور الاستراتيجية، فسوف ننتقى من بعضها نقاطا أربعا تقول شيئا مختلفا إلى حد ما عما جاء فى تقارير ومشاريع سابقة.

وعلى سبيل المثال، فقد جاء فيما يتصل بـ «زيادة فعالية ديموقراطية التعليم» إن ظاهرة الدروس الخصوصية تعد تهديدا حقيقيا لهذه الديموقراطية، وأن مواجهتها تحتاج إلى اتخاذ عدد من الاجراءات يكون فى مقدمتها : (٣٢).

- رفع المستوى المادى للمعلم.
- تجميد المعلمين الذين اعتادوا اعطاء الدروس الخصوصية وعدم ترقيتهم إلى الوظائف الأعلى.
- الحد من كثافة الفصول حتى يتلقى التلاميذ أكبر قدر من التعليم.
- تدريب التلاميذ على التعلم الذاتى والاعتماد على النفس.
- استخدام الوسائل التعليمية الحديثة لاسيما أشرطة الفيديو في المدارس لإعطاء التلاميذ دروس التقوية من خلالها.
- تقليل درجة أعمال السنة للحيلولة دون استخدامها كوسيلة

الضغط غير المشروع على التلاميذ.

– تعديل نظام الالتحاق لكى يتيح اختبار الطالب والتلميذ فى قدرته علي الفهم والابتكار بدلا من الاستيعاب والحفظ.

– الالتزام بالا يقل العام الدراسى عن ثمانية أشهر بأى حال من الأحوال حتى يمكن تغطية المناهج والاستفادة من المراجعات.

– تكثيف البرامج التعليمية بأجهزة الإعلام وزيادة الوقت المخصص لها بحيث تشمل جميع المراحل التعليمية بما فيها سنوات النقل، مع التأكيد علي تخصيص قناة للتليفزيون للبرامج التعليمية.

والمتأمل فى هذه المقترحات يجد أن الكم الأكبر منها يستحيل تنفيذه فى ظل الظروف الاقتصادية القائمة، مثل ما جاء خاصا بالمرتبات، والوسائل الحديثة وكثافة الفصول، لكن هناك بعض آخر يمكن بالفعل تنفيذه.

ومما جاء متصلا بالتوسع فى التعليم الفنى ورفع مستواه، نجد من الأفكار الجدير التنويه بها :

– اعتبار المدرسة الفنية وحدة تعليمية انتاجية: (٣٣): إذ يمكن من خلال ربط التعليم الفنى بمواقع الانتاج اعتبار المدرسة الفنية وحدة انتاج فى الموقع تقوم بالتعليم والانتاج فى ذات الوقت. ويتطلب ذلك أن تقدم مواقع الانتاج كل المستلزمات والأجهزة الفنية، حتى يتعلم عليها الطلاب مقابل الاستفادة من انتاجهم بعد دفع أجر متوسط لهم مقابل هذا النتاج، فى هذه الحالة يحدث تبادل فعال فى الفائدة، ما بين تلميذ

يتعلم وينتج ، وبين مؤسسة تسهم فى التعليم وتستفيد من الانتاج.

- وإذا نظرنا إلى الوضع الحالى من حيث الإدارة والاشراف، فإننا نجد أنفسنا أمام مجلسين عاليين، الأول هو المجلس الأعلي للتعليم قبل الجامعى، ويتفرع عنه مجلس نوعى للتعليم الفنى، والثانى هو المجلس الأعلى للمعاهد يبحث أمور التعليم الفنى الذى تنهض به المعاهد الفنية المتوسطة والعالية.

ولم يكن هناك معنى لهذا التمييز بين تعليم فنى تتولاه المدارس وتعليم فنى تتولاه المعاهد، فكل من الاثنين لابد أن يخضع لسياسة واحدة واستراتيجية واحدة، ولا يتسنى ذلك إلا بخضوع التعليم الفنى بنوعيه وكذا التدريب الفنى إلى مجلس أعلى واحد يهيمن على شئونه، ولايكفى ذلك ما لم يكن هذا المجلس مزودا بهيئة فنية وأجهزة تعمل على مده بالمعلومات والأفكار المطلوبة. وضمانا لفعالية هذا المجلس، اقترحت الاستراتيجية أن تكون له شخصية اعتبارية فى إطار وزارة التعليم.

وفيما يتصل بالتعليم الجامعى من حيث معلمه، نجد مما يستحق التنويه: (٣٤).

- لايجوز أن يقتصر تقييم أداء هيئة التدريس على مجرد تقديم البحوث، ، بل يجب النظر أيضا إلي دوره كمعلم ورائد، وهو ما يبدو فى أدائه لمختلف واجباته الجامعية ونشاطه العلمى والاجتماعى، وقد أشار تقرير مجلس الشورى بحق فى تقريره عن الجامعات المصرية، إلى أن التطبيق الفعلى لهذه الشروط - وبخاصة فيما يتعلق بتقويم الأداء -

يشوبه غير قليل من التساهل، وربما كان سببه أن القانون واللائحة التنفيذية أغفلا تفصيل الاجراءات الواجب اتباعها لتقويم أداء أعضاء هيئة التدريس لواجباتهم الجامعية ومعايير ذلك التقويم.

- يجب تقييم الكتاب الجامعي بوساطة لجان علمية جامعية قبل اعتماده من الكلية. وإذا كان من حق عضو هيئة التدريس أن ينشر ما يشاء من أبحاثه، فإنه من حق الجامعة أن تطمئن إلى المستوى العلمي لما يقرر على أبنائها من الطلاب من كتب جامعية ألفها غير الأساتذة أو الأساتذة المساعدين تؤثر في مستواهم الجامعي. ويحول تطبيق هذا المبدأ دون تأليف الكتاب أثناء تدريسه، مما يؤى إلى تأخير طبعه والتأثير في مستوى استيعابه بواسطة الطلاب. ويجب ألا ننسى واقع الجامعة وما يشهده من ازدحام المدرجات، الأمر الذى يحول دون الاعتماد الكلى علي المحاضرة، ويجب أيضا ألا ننسى واقع المكتبات الجامعية التى لاتوفر العدد الكافى للمراجع أمام الأعداد الكبيرة من الطلاب.

ومن حيث قضية (التموُيل)، الصخرة الشيطانية التى تتحطم عليها الكثير من آمال التطوير وطموحاته، فقد ناقشت الاستراتيجية عددا من جوانبها وفى مقدمتها مجانية التعليم وما تقوم عليه من مبررات. إلا أن هناك حقيقة لابد من التحسب لها، فإذا كان التمويل يتزايد بالفعل عاما بعد عام وبمعدلات كبيرة، إلا أنه لا يمكن مضاعفة هذا التمويل لمواجهة الطموحات التى تقتضيها استراتيجية تطوير التعليم، لما يمثله من عبء

اقتصادى كبير. هذا بالاضافة إلى أن تطوير التعليم من حيث الكم والكيف يقتضى مضاعفة الامكانات المادية للمؤسسات التعليمية حتى يمكنها القيام بالدور المطلوب منها (٣٥).

وبناء على ما يساق من مبررات لمجانية التعليم، يجب أن يتم تمويل التعليم بعيدا عن المساس بها . وتذهب الاستراتيجية، إلى أنه، مع ذلك، فقط لوحظ أن فتح أبواب التعليم المجانى سوف يزيد من الضغط على مؤسسات التعليم، وأن الغنى هو الذى يستفيد من هذه المجانية لأنه قادر على أن يوفر تعليما أفضل لأبنائه، بخلاف الفقير الذى قد لا يجد مكانا للتعليم أمام الضغط على المؤسسات التعليمية ذات الأماكن المحدودة. هذا بالاضافة إلى أن اشتراك الغنى مع الفقير فى الاستفادة بمجانية التعليم قد أدى إلى عدم فعالية التعليم بالنسبة إلى الفقير نظرا إلى أن عدم كفاءة التمويل قد أدى إلى عدم كفاءة مستوى التعليم فى ذات الوقت . وهذا الوضع يرتب مسئولية على المجتمع بحكم التضامن الاجتماعى بين أفراده.

وإن مسئولية المجتمع عن تدبير موارد التعليم ومضاعفتها لتحقيق أكبر قدر من الكفاءة التعليمية يجب أن يمارسها من خلال عدة تدابير أهمها : (٣٦).

١- انشاء صندوق تمويل التعليم من خارج الميزانية فى كل محافظة ويستمد هذا الصندوق مصادره من التبرعات، وعائد الاستثمار الذى يمكن أن يقوم به الصندوق، ومن الرسوم والضرائب غير المباشرة التى

يجب فرضها لصالح التعليم، فلابد من استحداث ضريبة (تعليم). تعود حصيلتها لصالح التعليم، وهذه الضريبة يتحملها أفراد المجتمع بوصفه المستفيد الحقيقى من التعليم.

٢ - يجب إلزام جميع أصحاب المدارس الخاصة بدفع ضريبة تعليم إذا كانت قيمة المصروفات الاجمالية التى تتلقاها من أولياء الأمور (شاملة نفقات الاوتوبيس) تزيد عن خمسمائة جنيه شهريا، ومهما ترتب على هذا الإلزام من احتمال مضاعفة الرسوم الدراسية فى المدارس الخاصة، فإن تحمل أولياء الأمور القادرين هذا العبء الاضافى يقتضيه واجب التضامن الاجتماعى، فانه مما يبعث على السخرية أن تصل مصروفات بعض مدارس الحضانة إلى ما يزيد عن ألف جنيه بينما لا تتقاضى الجامعات سوى مقابل خدمات اضافية فى حدود خمسة جنيهات !!

٣ - يجب على الجامعة إنشاء صندوق خاص بتمويل التعليم من خارج الموازنة يعتمد فى تمويله على التبرعات المقدمة من الخريجين والرسوم المقررة على أفراد المجتمع من أجل التعليم ويجدر أن يشكل فى كل محافظة مجلس أمناء من أصحاب النفوذ والخبرة للتشاور حول أساليب تمويل التعليم خارج الموازنة.

وبالنسبة لشهادة الثانوية العامة ونظام الدراسة فيها ، فقد وجهت الاستراتيجية عدة انتقادات للوضع القائم، واقترحت أن يسير تطوير هذا وفقا لما يلى : (٣٧).

١ – العدول عن نظام التشعيب، وهو ما أوصى به المجلس القومى للتعليم فى دورته الثالثة عشر فى يونيه ١٩٨٦، وقد بحث المجلس الأعلى للتعليم قبل الجامعى هذه التوصية. ورغم إيمانه بسلامتها أخذ حلا وسطا وهو التشعيب فى الصف الثالث فقط، واضعا فى ذهنه صعوبة توفير الامكانات لتطبيق توصية المجلس القومى للتعليم. إلا أن الاستراتيجية فى مقام تحديد محاورها، شددت على ألا تتقيد بعامل توفير الامكانات، وأن تضع المبادىء التى يجب أن تحقق، ثم نوفر الامكانات لإعمال هذه المبادىء، ولهذا فإن المحور الاستراتيجى الذى له الأولوية هو إلغاء التشعيب كلية، اكتفاء بالاختيار بين المواد فى الصف الثالث.

٢ – تكون الدراسة فى الصفين الأول والثانى موحدة وشاملة لجميع المواد واللغات، مع إدخال المواد ذات الطابع العملى والتطبيقى، والعناية بتدريس المجالات العملية والفنية.

٣ – يراعى انتقاء الطلاب المتفوقين وفقا لمعايير موضوعية ووضعهم فى فصول خاصة لمتابعة تفوقهم وتنميته.

٤ – تكون الدراسة فى الصف الثالث اختيارية، ويحل نظام الاختيار محل نظام التشعيب، ويوجه الطالب فى الاختيار الذى يريد انتهاجه بعد التخرج، وفقا للمواد المؤهلة لدخول الكليات الجامعية، فالطالب الذي يريد الالتحاق بكلية الطب مثلا، سوف يراعى اختيار المواد المؤهلة للالتحاق بهذه الكلية، وهكذا.

٥ – تجرى دراسات اختيارية ذات مستوى رفيع بين المواد، ويراد بالمستوى الرفيع هنا ليس ازدياد حجم المادة، وانما التعمق فيها، وهذه الدراسات مسموح بها لكل من الطلاب المتفوقين والطلاب العاديين سواء بسواء.

أما بالنسبة لشهادة الثانوية العامة، فيبدو أن الدكتور سرور، قد أعجبه نظام شهادة امتحان الثانوية بانجلترا فأراد أن ينقله إلى مصر، ومن هنا فقد ضمن الاستراتيجية اقتراحا يميز بين شهادتين:

١ – شهادة الثانوية العامة «المؤهلة»، وتكون هى الشهادة المعتمدة للالتحاق بالجامعات ، ويشترط فيها أن يؤدى الطالب الامتحان فى المواد المؤهلة التى يحدده المجلس الأعلى للجامعات وذلك على «المستوى الرفيع». وهذا المستوى ينعكس فى عمق المقرر، وفى نوع الأسئلة فهى كلها موجهة للطالب المتميز.

ويجب تهيئة المناخ للطلبة المتفوقين للحصول على هذه الشهادة، وبتخصيص فصول لهم منذ الصف الأول فى التعليم الثانوى، وتهيئة أفضل المعلمين لهم فى المواد المؤهلة. هذا مع السماح للطلبة العاديين بالالتحاق بفصول المتفوقين إذا أثبتوا جدارتهم فى الامتحان، ولا يقتصر التقدم للامتحان على طلاب فصول المتفوقين وحدهم، وانما الباب فيها مفتوح أمام الجميع.

وهنا نلاحظ أن امتحان المواد على المستوى الرفيع لايكون لتحسين المجموع، كما هو الوضع الحالى، وإنما يكون شرطا للحصول على هذا

النوع من شهادة. ويتم الاختيار بين الطلاب وفقا للمجموع الكلى لدرجاتهم.

٢ - شهادة الثانوية العامة: وهى لا تؤهل صاحبها للالتحاق بالجامعة ولكنها تؤهله للالتحاق بالمعاهد الفنية المتوسطة أو العالية.، ويمكن لصاحبها أن يؤدى امتحان قبول فى المعاهد العليا التى تشترط اختبارا خاصا فى القدرات، أو أن يلجأ إلى الحياة العملية اعتمادا على المهارة التى تعلمها من المواد العملية أو استكمال دراسته فى مراكز التدريب، وهذه الشهادة لاتتطلب فى صاحبها أن يؤدى امتحانا على المستوى الرفيع فى المواد المؤهلة وإنما يؤدى امتحانا عاديا فى المواد التى يدرسها طبقا لمستوى الطالب المتوسط.

ويمكن للطالب الذى يحصل على هذه الشهادة أن يتقدم فى العام التالى مباشرة للامتحان فى المواد المؤهلة طبقا للمستوى الرفيع، لكى يتمكن من الالتحاق بالجامعة، ويسقط حقه فى ذلك إذا تأخر عن التقدم للامتحان فى خلال العام التالى لحصوله على شهادة الثانوية العامة.

ولقد طبق الجزء الخاص بنظام الدراسة من حيث التشعيب، لكن الوزارة عندما جاء عام ١٩٩١ لتنفذ فيه موضوع المواد المؤهلة اكتشفت صعابا وعقبات متعددة أشارت إليها الصحف فى حينها اضطرت الدكتور حسين كامل بهاء الدين أن يؤجل تطبيقها حتى يتم النظر فى حل لمثل هذه العقبات، فمصر جزء من أمة عربية يربط بين جامعاتها اتحاد للجامعات وضع أسسا لمعادلة الثانوية، فماذا يكون الأمر بالنسبة

لنوعين منها يكونا فى مصر وهو الأمر الذى لم يحدث بالنسبة لأية دولة عربية ؟ وماذا يفعل صاحب الثانوية العادية فى (الحياة)، ومن المعروف جيدا أن الدراسة الثانوية العامة لا تؤهل لأى شىء فيها ؟ إن ما يقال عن دراسات عملية ليس صحيحا فى التطبيق وأن وجد فهو شكلى.

وغنى عن البيان أن التمييز داخل التعليم الثانوى العام بين نوع عادى ونوع «متميز» سوف يشعل نيران الدروس الخصوصية أكثر مما هى مشتعلة. والأخطر من ذلك انه قد يعزز الفروق والتمايزات الاجتماعية، حيث أن التفوق الدراسى الآن لايعتمد بالدرجة الأولى على القدرة العقلية وحدها ومقدار التمكن المعرفى من العلوم المقررة، وانما على قدرة الطالب، وبمعنى أصح، قدرة أسرة الطالب على أن تحشد له عددا من المدرسين الخصوصيين مادامت أوضاع المدارس قد أعجزتها عن أن تقوم بالفعل بالتعليم الجاد.

وفى مجال تطوير التعليم العالى، نجد عددا من الأفكار، لعل أبرزها ما جاء خاصا بتنويع أنماط الجامعات حتى لانظل أسرى النمط التقليدى الحالى. وفى هذا المقام اقترحت الاستراتيجية مايلي(٣٨):

١ - إقامة جامعات نوعية تتميز فى مجالات معينة من التخصص لخدمة نشاطات استراتيجية فى مجالات التنمية الشاملة، مثل ايجاد جامعة تتميز بالتنمية الزراعية، وأخري بالتنمية الصناعية... إلخ، وذلك بدلا من أن تكون هذه التخصصات متكررة وغير متماسكة ومتناثرة ولا يتوافر فيها المستوى المطلوب سواء للباحثين أو للطلاب لسبب ضعف

مواردها وامكانياتها.

٢ – العمل على انشاء كليات متخصصة داخل الجامعة تتولى تمويلها مؤسسات الإنتاج المرتبطة بمجالات عملها، مثل انشاء كلية لهندسة البتروكيماويات، أو كلية للمعادن ترتبط بشركة الحديد والصلب، أو كلية لصناعة الالكترونيات ترتبط بمصانع الالكترونيات.. وميزة انشاء هذه الكليات المتخصصة توافر التمويل الجيد، وإمكان إعداد الطلاب داخل المصانع وتسهيل إجراء البحث العلمي التطبيقي.

وفي التقرير المعنون بـ (تطوير التعليم في مصر) ١٩٨٩، نلاحظ أنه قاصر على التعليم قبل الجامعي، وهو ينحو إلى إيراد ما أنجزته وزارة التعليم بصدد بعض صور التطوير التي بشر بها الدكتور سرور.

الهــوامش

١ – مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام : التقرير الاستراتيجى العربى، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٣١٩ .

٢ – المرجع السابق ، ص ٣١٧ .

٣ – المرجع السابق ، ص ٣١٨ .

٤ – إبراهيم العيسوى : المأزق والمخرج، أزمة الاقتصاد المصرى وسبل مواجهتها، القاهرة ، شركة الأمل للطباعة ، ١٩٨٧، ص ٣٩

٥ – محمود عبد الفضيل : الخديعة المالية الكبرى، القاهرة، دار المستقبل العربى، ١٩٨٩ ، ص ١١ .

٦ – المرجع السابق، ص ١٢ .

٧ – منى قاسم : العاملون فى الخارج بين الضياع والتنظيم، القاهرة ، كتاب الأهرام الاقتصادى، يناير ١٩٩٠، ص ٣٤ .

٨ – المرجع السابق، نفس الصفحة.

٩ – حازم الببلاوى : محنة الاقتصاد والاقتصاديين، القاهرة، دار الشروق، ١٩٨٩، ص ١٤٢.

١٠ – المصدر السابق، ص ١٤٣.

١١ – جلال أمين : الاقتصاد والسياسة والمجتمع فى عصر الانفتاح، القاهرة، مكتبة مدبولى، ١٩٨٤، ٨٦ .

١٢ - سعد الدين إبراهيم : مصر تراجع نفسها، القاهرة، دار المستقبل العربى، ١٩٨٣ ص ٢١٦.

١٣ - المرجع السابق، ص ٢٢١ .

١٤ - أحمد كمال أبوالمجد : حوار لا مواجهة، الكويت، كتاب العربى، ابريل ١٩٨٥، ص ١٨٤.

١٥ - وزارة التربية والتعليم : تطوير وتحديث التعليم فى مصر، سياسته وخططه وبرامج تحقيقه، القاهرة ، يوليو ١٩٨٠، ص ٢٣ .

١٦ - المرجع السابق ، ص ٣٣ .

١٧ - وزارة التربية والتعليم : السياسة التعليمية فى مصر، القاهرة، يوليو ٩٨٥، ص ٧

١٨ - المرجع السابق ، ص ١٧ .

١٩ - المرجع السابق ، ص ٢٢ .

٢٠ - المرجع السابق ، ص ٢٧ .

٢١ - المرجع السابق ، ص ٣٥ .

٢٢ - المرجع السابق ، ص ٤٤ .

٢٣ - المرجع السابق ، ص ٤٩ .

٢٤ - المرجع السابق ، ص ٥٣ .

٢٥ - أحمد فتحى سرور : استراتيجية تطوير التعليم فى مصر، القاهرة، وزارة التربية والتعليم، ١٩٨٧، ص ٩ - ٤٨.

٢٦ - المرجع السابق ، ص ٥٩ ، ٨٤ .

٢٧ - المرجع السابق ، ص ٩٤ .

٢٨ - المرجع السابق ، ص ٨٩، ١٦٠ .

٢٩ - سعيد إسماعيل على : هموم التعليم المصرى، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٨٩ .

٣٠ - أخبار اليوم فى ٢/١١/١٩٩١.

٣١ - أحمد فتحى سرور : تطوير التعليم فى مصر، سياسته واستراتيجيته وخطة تنفيذه، القاهرة، وزارة التربية والتعليم، ١٩٨٩، ص ١٢٤.

٣٢ - استراتيجية تطوير التعليم فى مصر ص ١٢٧.

٣٣ - المرجع السابق ، ص ١٣٤ .

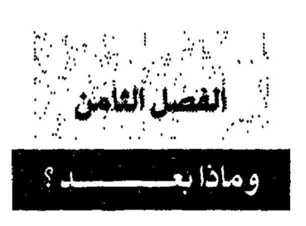
٣٤ - المرجع السابق ، ص ١٤٢ .

٣٥ - المرجع السابق ، ص ١٤٦ .

٣٦ - المرجع السابق ، ص ١٤٧ .

٣٧ - المرجع السابق ، ص ١٧٢ .

٣٨ - المرجع السابق ، ص ١٨١ .



الفصل الثامن

وماذا بعـــــــد ؟

... هكذا جاءت مسيرة تطوير التعليم فى مصر واصلاحه، قصة طويلة حقا تمتد على وجه التقريب بامتداد تاريخ مصر الحديثة ، وهى فى تطورها تعتبر مرآة حقيقية للأبعاد السياسية والاقتصادية والاجتماعية لهذا البلد، إن خيرا فخيرا وإن شرا فشرا. لقد أكثر الناس، علماء ومفكرين وباحثين من القول بأن التعليم هو أداة اصلاح المجتمع وتطويره، ثم إذا بنا، من خلال هذه المسيرة، نتبين، أن التعليم كان ضحية كبرى لعوامل وقوى أخرى أكبر منه وأعتى أعجزته في كثير من الأحيان عن أن يقوم بدوره المنوط به في التطوير الاجتماعى .

كم من مشروعات وتقارير وتجارب واستراتيجيات ترسم وتخطط وتملأ القلوب أملا وتطلعا الي غد أفضل ، فإذا بالتقلبات السياسية والأعاصير الحربية والتغييرات اللامنطقية هنا وهناك، والزلازل الاقتصادية تجيء طيرا أبابيل لترمى تطوير التعليم بحجارة من سجيل فتجعله كعصف مأكول !!

وإذا كانت الصفحات السابقة قد نطقت بالكثير من الدلالات

والمعانى، لكننا نظل فى حاجة ماسة الى (التجميع).. تجميع الرؤى وتجميع الخطوط العامة والعوامل الرئيسية حتى نستطيع أن نتلمس خطى المستقبل، فهكذا تجىء حكمة (التاريخ) .. إنها ليست مجرد (حكاية) نتسلى بها، وإنما هى عملية استعادة ، فى الذاكرة وعلى الورق لمسار الوقائع بالأمس حتى نهتدي بما نلاحظه على هذه المسيرة ونحن نخطط لليوم ونحلم بالغد .

وإذا كانت هذه القصة قد طالت بالفعل، فإن (التوقع) يجىء بقدر هذا الطول.. يجىء انتظارا لبناء ضخم شاهق.. لكن التأمل السريع فى (واقع) التعليم المصرى المعاصر لابد أن يصيبنا بصدمة شديدة، لا لشىء إلا لهذا السبب الأساسى.. الجهود الطويلة والمسيرة الشاقة، فهل بعد كل هذا نجىء لنجد فصولا مكتظة بتلاميذ يجيئون لمجرد إثبات الحضور، ثم يتلقون واجب التعلم والتعليم فى (التعليم الموازى).. فى البيوت دروسا خصوصية، أو في المدرسة نفسها تحت مسمى (مجموعات التقوية) ، ولنجد مئات الألوف من الخريجين متعلمين، وترتفع نسبة التعطل بينهم كثيرا عن نسبة التعطل بين من لم يطرقوا أبواب التعليم.. إلى غير ذلك من سلبيات وثغرات وعلل مهلكة لتعليم يراد منه أن ينهض بأمة عريقة عظيمة بينما هو نفسه يحتاج الي من يقوم بإنهاضه من حالة عجز أصبح يعانى منها،

لن يخفيها أبدا أن نصدر البيانات والتصريحات بغير ذلك، ، فما من بيت من بيوت مصر إلا ولديه (البيان العملى) دون حاجة الى من يعلم بواقع التعليم .

وقبل أن نعرض على الصفحات التالية عددا من الدلالات التى نستطيع أن نخرج بها تفسيرا لعدم وصول مسيرة التطوير الى ما كنا نحلم به ونرجوه، لابد من التنبيه الى أننا نكاد نقصر هذه الدلالات على التاريخ التعليمى لتطوير التعليم فى العصر الحديث ، وهكذا تجىء مثل هذه الأفكار التالية :

١ - ردود فعل لحركة خارجية :

فالملاحظ على كثير من حركات التطوير فى التعليم، أنها - غالبا - كانت (رجع صدى) لما يحدث في الخارج فى البلدان الأجنبية من حركات تطوير وتجارب. إن التجاوب مع ما يحدث فى الخارج من خبرات وتجارب لا يمكن أن يكون عيبا فى حد ذاته، بل ربما أخذ على أنه دليل تقدم ومؤشرا على العصرية، ومظهرا لعقلية متفتحة تتطلع الى الجديد وترنو اليه ولا تحبس نفسها فى شرنقة الماضى، ولا تقع أسيرة حاضر.. لكن ما يمكن أن يكون عيبا هو أن صفة (الدوام) وأيضا (الاستمرار) هى الغالبة بحيث يقر في الذهن أننا نفتقد عنصر المباداة والمبادرة ، وأننا مجرد (كورس) فى فريق التربية العالمى يقتصر

دورنا فيه على مجرد ترديد وتكرار ما يقولون.. عيوننا على يد (المايسترو) لا تستطيع إلا أن تفعل ما يشير به .

هذا بالاضافة الى أن مايقومون به من إصلاحات وتطوير فى البلدان الأخرى، انما يجىء بطبيعة الحال استجابة لمشكلات يعانيها المجتمع القائم هناك، ومهما رفعنا شعار التفاهم العالمى، ووحدة الانسانية ، إلا أننا لا نستطيع أن نغض الطرف عن (خصوصية) كل مجتمع، تلك الخصوصية التى تجعل بعض مشكلاته في الاطار العام متشابهة مع ما في غيره ، لكنه عند التحليل العلمى، لا يمكن أن نتخلى عن التضاريس الداخلية والتفاصيل الخاصة التى تؤكد بالتالى أن الحلول لابد وأن (تفصل) لا أن تجىء (جاهزة) .

أنها حقا ليست مجرد قضية خاصة بالتعليم ، ولكنها قضية فكرية خاصة بمنطق التفكير ومنهج الثقافة فى التعامل دائما مع (الوافد) من العناصر الفكرية والثقافية الخارجية، فمثل هذا التعامل يحتاج الى مهارة خاصة تستطيع أن تدقق بحساسية فائقة بين ما يمكن أن يؤخذ وما يمكن أن يترك ، وبأى قدر؟ وفى أى مجال؟ ومتى؟ وكيف يمكن أن تحدث عملية تمازج واندماج كيمائى بين (الموروث) أو (القائم) وبين هذا القادم أو (الوافد)، وإذا كان علينا أن نعترف بأن الأمم ، وهى بسبيلها

الى نفض غبار التخلف والأخذ بأسباب النهضة غالبا ما تبدأ خطواتها بالاقتباس والترجمة والنقل، إلا أن علينا أن نعترف أيضا بأن الطريق قد طال بنا فى هذا أكثر من اللازم.. لقد بدأناه منذ عهد محمدعلى الذى مر عليه الآن ما يقرب من قرنين من الزمان ، ومع ذلك فما زلنا نفعل نفس الشيء ، وإن كنا بطبيعة الحال نختلف بعض الشيء، لكن الاختلاف طفيف، لا ينبيء بوضوح ببروز (الذاتية الثقافية) ، المصرية ، بصفة عامة والهوية التربوية بصفة خاصة للتعليم المصرى .

٢ - غياب الفلسفة التعليمية :

وربما تكون الملاحظة السابقة نتيجة ضرورية تلزم عن الملاحظة الحالية، فعندما لا يكون للماء السائر على الأرض مجرى محدد واضح وعميق، تستطيع هبات الرياح أن توجه مسار الماء الى يمين أو الى يسار، توقفه أحيانا وتعبث فيه الحركة أحيانا أخرى. وبمعنى آخر، فإن الملاحظة الدقيقة لتطور التعليم في مصر، توقفنا على أنه افتقد الفلسفة الواضحة ، والعقيدة المتبلورة فى كثير من العهود ، التى هى - أى الفلسفة بمثابة ذلك الخيط الذى يربط بين حبات العقد بدلا من أن تتبعثر وتتناثر .

وكما أن للانسان عقله يوجهه ويرسم له مسارات السير

بحيث إذا اختل سلوك الانسان، وفقدت الشخصية وحدتها، فلا بد أن يكون للتعليم عقل، والعقل هنا هو فلسفة التعليم ونظريته التى تشكل لحمة شخصيته وسداها .

إننا لا نستطيع أن ننكر بأى حال من الأحوال أن تاريخ التعليم فى مصر قد شهد ظهور هذه الفلسفة كما رأينا عندما تولى طه حسين وزارة المعارف ، وعندما كان يتولاها أحمد نجيب الهلالى، وكذلك فى عهد اسماعيل القبانى ، ومن قبل هؤلاء جميعا، على مبارك ، لكن العيب فيها أنها كانت تظهر (أحيانا) ، بينما سلامة خطى التعليم تقتضى أن تكون (دائما) ، أو على الأقل (غالبا) . كذلك فانها كانت تحمل طابعا شخصيا يتمثل فى شخصية الوزير بحيث تظهر بمجيئه وتروح بذهابه. بالإضافة الى ما بين هذه الشخصية وتلك من تناقضات فكرية معروفة يؤدى وقوع التعليم تحت سيطرتها فى فترات متناوبة الى خلخلة وحيرة تصيب الناس بالدوار وبحيث تجعل الكثيرين يتمنون أن لو لم تكن لهم فلسفة .

لكننا من ناحية أخرى لا نستطيع أن نحمل التعليم وحده المسئولية فى ذلك ، ففلسفة التعليم من المفروض أن تستمد من فلسفة عامة يسير عليها المجتمع، وهذه الفلسفة الأم، كانت هى الغائب الأساسى في كثير من الفترات.. ومع ذلك فمن الغريب

حقا رغم تلك الحقيقة القائلة بأن فلسفة التعليم لا بد أن تكون مستندة الى فلسفة المجتمع، أننا أحيانا نجد للمجتمع توجها وللتعليم (قبلة) أخرى يتجه اليها ، مثلما رأينا من توجه المجتمع المصرى فى عهد ثورة يوليو توجها (اشتراكيا) ، بينما كان التعليم يهتدى بهدى فلسفة التربية البراجماتية الأمريكية الجنسية والمنهج ، ومثلما نرى فى الوقت الحاضر، فنصوص الدستور الذى تسير عليه البلاد منذ عام ١٩٧١ كان مكتوبا فى مناخ ثورة يوليو وفكرها الاشتراكى، وفى ظل هذا الفكر كانت هناك مجانية التعليم، لكن استقراء الواقع التعليمى ينطق بما لا يدع مجالا للشك أن هذه المجانية قد أصبحت فى خبر كان، ويكاد يسير التعليم وفقا لممارسات تنتمى الى اتجاه (الخصخصة) ، دون أن يتبلور هذا الاتجاه في فلسفة صريحة تعلن للناس، فأصبح المتعلمون تحكمهم نصوص تنتمى الى اتجاه ويعيشون واقعا ينتمى الى اتجاه آخر .

٣ - تقلبات السياسة :

وهذه الملاحظة تفسر بعض ما ذكرناه فى الفقرة السابقة بالنسبة للفترة السابقة على ثورة يوليو، فإذا كان من مظاهر الديموقراطية أن تقنن لما هو قائم عادة فى المجتمع من اتجاهات فكرية واقتصادية وسياسية عن طريق انتظامها فى أحزاب

سياسية، إلا أن طبيعة الظروف السياسية الدولية والخريطة الاجتماعية فى مصر، قد حولت هذه الأحزاب الى قوى للصراع وعوامل للتناحر ، وهى عملية كانت مقصودة بطبيعة الحال، فعندما يختلف أهل الدار ، ينقلب اختلافهم الى مشاحنات وتضارب وصياح وعويل يتيح الفرصة كى ينهبوا ما يريدون ويستولوا على ما يطمعون فيه .

ولم يستطع التعليم بالطبع أن يقف بعيدا عن (اللعبة)، فهذا حزب يتولى الحكم ، فيجىء وزير المعارف فيه بمشروع ، ما أن يخطو فيه خطواته الأولى، حتى تقال الوزارة ، ويأتى آخر من حزب مغاير ، فيجد أنه من الضرورى أن يهدم ما فات ولا يبدأ من حيث انتهى سلفه ويستمر السير في ذلك الطريق الدائرى الذى يوصلنا غالبا الى حيث ابتدأنا !!

وإذا كان حكم الحزب الواحد له سلبياته التى لا مجال هنا للتحدث عنها ، إلا أنه كان منتظرا أن يشع (بميزة) الاستقرار والاستمرارية فى التعليم ، لكن الملاحظ منذ ثورة يوليو وحتى الآن، أن وزارة التربية من تلك الوزارات سريعة التغير فى قيادتها، فى الوقت الذى تحمل فيه كل قيادة ، كما أشرنا ، رأيا فى مسيرة التعليم مختلفا عن التى سبقتها ، وعلى سبيل المثال فمنذ عام ١٩٨٤ فقط وحتى الآن ، أى خلال سبع سنوات، تولى

وزارة التربية أربعة وزراء ، في الوقت الذى استمر فيه وزراء في وزارات أخري ما يزيد على ضعف هذه المدة .

إن التغيير سنة من سنن الله فى الكون ، وقانون اجتماعى واتجاه تاريخى معروف، وتطوير التعليم أمر ضرورى ، حيث لا بد أن يواكب التعليم ما يحدث من تغيير اجتماعى ، بل لابد أن يحاول الاستعداد له وأن يسبقه ، ولكن لكل أمر حدودا، فكثرة التغيير فيه تصيبه بأضرار فادحة لأنه عمل يتعلق (ببناء الانسان) ، وإذا كنا نرى أننا فى البناء (الحجرى والأسمنتى) لا بد أن نعطيه فرصة حتى يشتد ، فما بالنا لا نراعى هذا فى بناء الانسان الذي يحتاج الى وقت اطول بكل تاكيد؟

٤ - لا (قومية) الاصلاحات :

فكثير من الاصلاحات والتجارب كما وضح لنا فى الجزء السابق، غالبا ما كان يقوم على عاتق فرد واحد هو الوزير أو وكيل وزارة أو مستشار أو مدير بحوث أو حزب من الأحزاب دون أن يدخل فى الاعتبار أن المشروع هو لمصر كلها ... لا مانع ان تجىء المبــادرة من (س) او «ص» من الناس ، لكن تقليب الموضوع على وجوهه المختلفة ووضعه موضع التنفيذ كان من الضرورى أن يكون أمرا مشتركا بين جميع الفئات ، وأمرا جامعا لكل القوى ، وهو ما كان غير حادث فى كثير من الأحيان بكل

الأسف وبكل الأسى .

ولا بد لنا من الإقرار بأن هناك مشروعات ظهرت ووصفت (بالقومية) لكننامن واقع البحث التاريخى، والتحليل العلمى نجد أنها إما أنها قد فهمت (القومية) مجرد (علم) و (حضور) وإما أنها كانت مجرد شعار لإكساب المشروع مزيدا من (الوجاهة السياسية)، ولم تفهمها على أنها تعنى (مشاركة) فى البداية منذ تشكلها فكرة وخطوطا ، الى خروجها الى حيز التطبيق ممارسة .

هذا من ناحية القائمين بالأمر ، أما من حيث الموضوع نفسه، فكثيرا ما كان يتم أو يرجى له أن يتم بمعزل عن التفكير فى سائر مشكلات المجتمع المصرى، وقضاياه ، متغافلين ان المجتمع كمثل الجسد الواحد، إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الأعضاء بالسهر والحمى ، إذ أن الجوانب مرتبطة والقضايا متشابكة ، والمشكلات متفاعلة ، ومحاولة علاج واحدة منها بمعزل عن الأخريات، انما هو (قبضة يد بريح) لا أثر لها ولا فاعلية حقيقية .

٥ - جزئية الاصلاحات التعليمية :

وإذا كانت عزلة التجارب والاصلاحات والمشروعات التعليمية عن سائر قضايا ومشكلات المجتمع قد أفقدتها معناها

وضيعت فاعليتها ، فان مما يكمل هذا، أنه فى داخل النظام التعليمى نفسه توجد نظم فرعية تخضع كذلك لهذه النظرة الشاملة، فتطوير المناهج لا يتم بمعزل عن إعداد المعلم، وهذا وذاك يرتبط بقضية التمويل، وكل هذا يؤثر ويتأثر بأوضاع المبانى المدرسية.. وهكذا . ومن ثم فان المشروعات التى أشرنا اليها فى مجال تطوير التعليم لم تستطع أن تترك بصمات واضحة على حركة التعليم وتطوره، بل اقتصر أثر بعضها على أن تكون مجرد خدوش بسيطة على الرمال ، لولا وجود الوثائق الخاصة بها فلربما لم يسمع عنها أحد ، لأنها نسيت هذه الحقيقة الهامة .

ونحن إذ نقول هذا لا نستطيع أن نغفل أن هناك مشاريع امتد بصرها الى سائر قطاعات التعليم مثل تقرير اللجنة الوزارية للقوى العاملة عام ١٩٦٦ ، ومثل استراتيجية تطوير التعليم عام ١٩٨٧ ، لكن يظل السؤال الذى نحير عنه جوابا وهو يتعلق بأمر التعليم الدينى الذى يستوعب مئات الآلوف من أبناء البلاد، فهو دائما يسير فى فلك خاص به ، مع أنه باعتباره على أرض مصر ويظلل الوفا من المصريين ، وجب أن تتناغم حركة تطويره مع حركة التطوير عامة مع اختلاف التوجه هنا عن هناك.

ونشير أيضا الى حركة التطوير المشار اليها فى ورقة تطوير التعليم عم ١٩٧٩ ، فقد اقتصرت على التعليم قبل الجامعى، فكيف نتصور أن يتم تطوير لهذا التعليم بعيدا عن التعليم العالى، مع أن جزءا كبيرا من الذين يعملون ويسيرون هذا التعليم العام والفنى هم نتاج التعليم العالى، وتلاميذ التعليم ما قبل الجامعى هم الذين يشكلون المادة الأساسية التى يتغذى عليها التعليم العالى ؟!

٦ - ضعف مركز التعليم :

ومن الغريب حقا أن دراسة تاريخ التعليم في مصر تبين لنا كيف أدرك قادة الحركة الوطنية قبل الحرب العالمية الأولى أن التعليم هو السلاح الرئيسى في معركة النضال الوطنى ضد الاستعمار بحيث لو قلبت في خطب وجهود مصطفى كامل ومحمد فريد وأحمد لطفى السيد وعبد العزيز جاويش وغيرهم، لأبصرت ان التعليم هو المحور الاساسى فى كل هذه الخطب والجهود ..

وبعد استقلال عام ١٩٢٢، كان من المأمول أن يتحول التعليم فى وظيفته ليصبح أداة لتثبيت الاستقلال وإكسابه المضمون الاجتماعي والاقتصادى والفكرى الذى يحيله من مجرد هيكل وشعارات، الى حقائق ووقائع، لكن الاستقراء يوقفنا على نتيجة

أخرى محزنة، وهى أن مركز التعليم كان قد بدأ يتضاءل شيئا فشيئا على المستوى القومى، وكقضية تصبح هما كليا لمختلف الجماعات والهيئات والأحزاب ، ومادامت المسألة الأساسية هى عملية بناء مصر المستقلة لكن على المستوى الفردى، فقد ارتفعت قيمة التعليم من حيث تمثيله (لمصعد اجتماعى) ، عن طريقه يمكن لمن ينتمون الى الشرائح الاجتماعية الدنيا أن يحتلوا مواقع ذات قيمة اقتصادية واجتماعية أعلى. ولا شك أن ضعف المركز الخاص بالتعليم على المستوى القومى العام قد افقد الكثير من المشروعات ما كانت بحاجة اليه من الحماس والتأييد والتدافع والتعاون والمشاركة .

ومن المؤسف حقا أن نجد أن الحال بالنسبة (لقيمة) التعليم لم تتخذ الوضع الذي كانت تستحقه فى عهد (الثورة) التى هى - كما نعلم جميعا - تعنى بالدرجة الأولى بتغيير الانسان والتغيير الجذرى للقيم والاتجاهات والتقاليد ، وهذا وذاك يستحيل ان يكتفى فيه بإصدار القوانين والتشريعات او استخدام القوة، وإنما سبيله إعادة التنشئة واحسان هذه العملية وتوفير ما تحتاجه من مقومات مادية وبشرية، ولعل الإخفاق فى هذا الشأن يشير الى معلم هام من تلك المعالم التى يمكن أن تفسر المحصلة النهائية التى انتهت اليها مصر بعد

غياب قائد هذه الثورة ، بل قل، تلك التى رأيناها فى أواخر عهده.

ثم كان ما كان من مسيرة الانفتاح وما صحبه من جنوح وانحرافات أدت الى إرساء بعض القيم المخربة حيث استطاع البعض أن يصلوا الى مواقع متميزة اقتصاديا واجتماعيا، وأحيانا إداريا عن غير طريق العلم والتعليم ، حتى وقر فى أذهان الاجيال الناشئة انه ليس بالعلم وحده يترقى الانسان وأن ليس بسهر الليالى وتحصيل المعرفة يتميز المواطن .

٧ - غياب الوعى الجماهيرى :

فمشروعات التعليم وتطويره، اذا كان يقوم بها (س) أو (ص) من الوزارات أو الهيئات إلا أنها - أو هكذا المفروض - لصالح الجماهير، فهى - اى الجماهير - (الزبون) الذي تصنع له السلعة ، إن صح هذا التشبيه ، على ماديته ، وهى المصب الذى نسوق الماء اليه ، ومن ثم كان من الضرورى أن يصحب كل مشروع عملية ايقاظ للجماهير وإثارة لدوافعها فى المشاركة وتوعية لها بأهمية المشروع حتى تتبناه وتحرص عليه وتتدافع فى سبيل تنفيذه ، بل وتتولى حمايته من عبث التقلبات السياسية والأهواء الحزبية . لكننا لم نكن نرى ، فى كثير من الأحيان مثل هذا.. كانت الجماهير تنظر الى المشروع - غالبا -

وكأنه (مسرحية) أرسلتها العاصمة اليهم فى قافلة من قوافل التثقيف الشعبى، عليهم أن يتفرجوا عليها وهم فى أماكنهم ومحالهم ، لا على انه أسلوب جديد في الحياة ، لابد منه كى يغيروا من أنماط معيشتهم .

وفى بعض الأحيان عندما كان مسئول يتنبه ، أو ينبه الى حيوية وضرورة الوعى الجماهيرى بقضايا التعليم ومشكلاته ومشروعات تطويره واصلاحه ، كان يسلك طريقا ليس هو الموصل الى مثل هذا الوعى، خالطين بذلك بين أسلوب (الدعاية) الذى يرتكز على (الانجازات) وبين (الوعى) الذى يتطلب العلم بالحقائق والنهج بنهج العلم والتفكير المنطقى وتجنب إثارة العواطف ودغدغة الأحاسيس بغرض انتزاع التصفيق أو كسب الرضا من القيادة العليا .

٨ - مشروعات فوقية :

ويرتبط بهذا أن هذه المشروعات والتجارب والأفكار كانت تجيء من (فوق) دائما من قمة السلطة التعليمية ، ويطلب من القواعد التعليمية أن تتبناها ، بغض النظر عن فهمها لها وحماسها. إنه لا عيب بطبيعة الحال في أن تجيء المشروعات من القيادة العليا للتعليم، فلربما هى أقدر على البصر بالخريطة الكلية العامة، لكن هناك العديد من المواقع الأخرى من قد يملك

تصورات طيبة عما ينبغى أن تصير اليه أمور التعليم حلا لمشكلاته وبناء لمستقبله .

أن المتصفح لآلاف من صفحات الجرائد والمجلات ، وكما يصدر عن أجهزة الرأى ووسائطه الأخرى مثل البحوث العلمية والجمعيات العلمية وما ما ثلها ، سوف يجد كما كبيرا من الأمانى والأحلام الجماهيرية التى كانت تجد، فى كثير من الأحوال ، من أذان السلطة التعليمية طريقا مسدودا ، لأن الاتجاه العام الذى كان سائدا هو (الأبوية) ، فالحكومة هى (الأب) بالمعنى القديم، ومن زاوية أنه هو وحده له حق التفكير والتقرير، وأن ما يصدر عن غيره إنما يؤدى الى (البلبلة) ، وقد ينظر اليه على أنه مجرد (لعب عيال) !!

إننا نقر بأن هناك (لجانا) وهناك (مجالس) متعددة تدرس وتناقش ، مما قد يبعد شبهة الفوقية التى نشير اليها، لكننا نعيد هنا مرة أخرى ما سبق أن أشرنا اليه فى هذا الكتاب أو فى مواقع أخرى ، أن كثيرين من أعضاء هذه اللجان وتلك المجالس متكررون فيها من ناحية ، ومن ناحية أخري ، فانه لا يراعى فى تشكيلها أن تضم (اتجاهات) متعددة ووجهات نظر مختلفة ، بل يكون معيار الاختيار فى كثير من الأحيان هو معيار (الثقة) التى تقوم على المعرفة الشخصية وعلاقات الزمالة والصداقة ، والبعد

بقدرالامكان عن (المشاغبين) وهى الصفة التى غالبا ما تطلق على أصحاب الرأى المخالف !!

٩ - ضعف التخطيط وغيابه :

صحيح أنه مصطلح حديث نسبيا، لكم معانى (التدبير) و (الحساب) قديمة للغاية ، ومن هنا فان الكثير من هذه المشروعات والتجارب ، لم يكن قائما على دراسات ، وحسابات، إن لم تكن دقيقة للغاية، فعلى أقل تقدير (يدبر) لها الأمر زمنيا وماديا وبشريا، لقد كانت أشبه بتلك الكلمة الشعبية (هوجة) تجيء فجأة وتذهب فجأة، أو (هبة) يفاجأ بها الناس قادمة ، حتى إذا بدأوا يتكيفون معها (فوجئوا) بذهابها، لتجيء أخرى.. وهكذا دواليك. وفى غياب التخطيط والتدبير ، كانت الموارد ، غالبا شحيحة ، بحيث كانت صخرة تحطمت عليها سائر المشروعات والاصلاحات ..

ولعلنا نعيد هنا ما سبق أن أشرنا اليه، انه فى المرات التى برزت فيها (خطة) مثل ماراينا عام ١٩٦٦ كانت النظرة التخطيطية ، فضلا عن عدم دقة الاحصاءات والبيانات ، تنحصر فى مفهوم ضيق للغاية وخاصة وهى تتعامل مع (بشر) فتتصور الأمر وكأنه مسألة (أعداد) تزيد وتنقص، وفى الخطة الأخيرة لوزارة التعليم فى أواخر الثمانينات نلاحظ ما هو أكثر

عجبا ، فقد وضعت بعد أن وضعت الخطة العامة للدولة !! وهى تحمل على الغلاف عنوان (الخطة) لكن أى مبتديء يعلم من تقليب صفحاتها أنها (برامج) و (مشروعات) وأن هناك فرقا بين الأمرين .

١٠ - الضغوط العامة علي الدولة :

ومهما سقنا من اتهامات ، ورتبنا من أدلة على مسئولية الدولة عن صور القصور والضعف في تطوير التعليم ، إلا أن منطق العلم والإنصاف يقتضى منا الا نغض الطرف عن حقيقة تاريخية هامة وهى أن الدولة فى مصر وربما أكثر من غيرها من دول العالم، قد ناء كلكلها بأعباء وضغوط تنوء بها العصبة أولى القوة والعزم .

وللبرهنة على هذا يكفى أن نسترجع الى الذاكرة قصة الاستعمار فى تاريخ مصر كله، فسوف نجد أن هذه الأرض قد شهدت، على وجه التقريب مختلف ألوان وأجناس الاستعمار منذ العصور القديمة وحتى وقت قريب ، مع ما لكل منها من أساليب ووسائل فى القهر والاستنزاف والاستبداد والاستغلال والإضعاف ، مما كان لابد أن يكون له دوره الدائم فى التقهقر وامتصاص الطاقات وإهدارها وبث روح اليأس أحيانا وإضعاف الثقة بالنفس .

وإذا كانت مصر قد تخلصت من آخر صور الاحتلال والاستعمار التقليدى ، فى طبعته الانجليزية فى أوائل عهد الثورة ، إلا أننا كنا قبل ذلك فى عام ١٩٤٨ قد بدأنا مسلسل الحروب الذى استمر سنوات عدة تكفى، لا أقول لكى تمتص أغلب ، إن لم يكن كل طاقات المجتمع ، فيصبح مجرد (ليمونة) قد امتصت وألقيت على الطريق ، وانما تكفى لكى تزيله من على خريطة الدنيا .. ولكنها رحمة الله ، وتلك الصلابة الذاتية في داخل هذه الأمة التى تجعلها ، رغم كل ذلك مستمرة قابلة لأن تتجدد وتعاود المسيرة مرة أخرى ، ويفنى مستعمروها والذين حاولوا إفناءها !!

١١ - النظرة الطبقية :

كذلك فاننا يجب ألا ننسى أن الجمهرة الكبرى من المشروعات التى تمت قبل ثورة ١٩٥٢ بصفة خاصة، لم تسلم من تلك النظرة الطبقية التى تجعل العمل والجهد الشاق من نصيب الفقراء وعامة الشعب، أما الرياسة والفكر والتنظير، فمن مهام الأغنياء، ذلك ان نظرة سريعة الى فئة من هذه المشروعات التى تتصل بتعليم المرحلة الأولى، كانت تقتصر فى أغلب الأحوال على ذلك النوع من التعليم المنتهى بذاته ولا يوصل الى ما بعده ، والذى كان مجانيا ويخلو من اللغة الأجنبية ، وهو

التـعليم الأولى، أمـا التـعليم الابتـدائى ، الذى هـو عكس هذا التعليم ، بلـغة وبمصـروفات ويوصل الى مـا بعده فقلما امتدت اليـه يد التطوير، لتطوعه هـو أيضـا فى ظل المزاوجـة بين العلم والعمل، تلك الفلسفة التى كان يلح علي تسييدها التعليم الأولى دون الابتدائى . ومن المعروف أن زبائن التعليم الأول هم جمهرة الفقراء وعامة الشعب ، أما زبائن التعليم الثانى، فهم من أبناء ذوى اليسار المادى وبعض شرائح الطبقة المتوسطة .. وإذا كانت القوى المسيطرة قد سمحت فى بعض الأحوال بتسريب قلة من أبناء الفقراء الى ذلك التعليم الثانى، فقد كان ذلك من باب الإحسان والمن، وفى حدود ضيقة لا تسمح لهم بالتكاثر فيه والاستحواذ عليه .

ومما لا نستطيع إنكاره، أن ثورة يوليو قد ساعدت الى حد كبير فى فتح أبواب التعليم على مصاريعها لكل الفئات ، وهو الأمر الذى يتسق مع فلسفة تكافؤ الفرص ومن شأنه أن يعزز القيم الديموقراطية حقا، لكن السلطة التعليمية لم يمتد بصرها إلى ما يحمله هذا من (بذور) يؤدى نموها، مع مرور الزمن الى ان تتحول لتلتهم مبدأ تكافؤ الفرص نفسه، بحيث تعود الطبقية من الباب الخلفي لتصبح هى المسيطرة .

وتفسير ذلك، أن الاستعداد البشرى والمادى الذى يجب أن

يواكب عملية التزايد في الطلب الاجتماعى على التعليم ، لم يكن بالدرجة المرجوة ، بل لقد هبط عن الحد الادنى ، وساعد على ذلك تلك الظروف الصعبة من الحروب التى خاضتها مصر والأزمات المتوالية على المستوى السياسى والحرب المستمرة من قوى الاستعمار العالمى لإجهاد مصر. لقد أخذ (كيف) التعليم يتضاءل شيئا فشيئا الى أن اختفى ليصبح مطلوبا من كل طالب الا يعتمد على المدرسة وانما لابد من الدروس الخصوصية والكتب الخارجية، وهو الأمر الذى استفحل بشدة فى السنوات الأخيرة، حتى أصبح تعليم الأبناء يكلف الآباء والأمهات اضعاف ما كان يكلفهم قبل مجانية التعليم ، وبالتالى فقد عاد (المال) ليلعب دور (الفلتر) ليسمح للقادرين ماليا بأن يمروا عبر قنوات التعليم وليحجز غير القادرين لكى يقنعوا بمستوى متوسط أو أولى منه !!

★★★

وإذا كان مطلوبا من الكاتب الا يكتفى بالاشارة الى المشكلات وانما لا بد أن يتقدم بما يمكن أن يواجه هذه المشكلات ، فإننا نؤكد للقارىء أن تلك المهمة لا ينبغى أن تكون جهد شخص فرد واحد ، وفي أسابيع وانما هو جهد الجمع الكبير من العلماء والمفكرين الذى يستغرق شهورا طويلة .

على أننا من ناحية أخرى يمكن أن نقدم للقارىء مقترحا ، يجىء فى خطوط عريضة، كل منها يحتاج الى تفاصيل وفروع ورسم إجراءات للترجمة الى واقع عملي، واقتصارنا على هذه الخطوط العريضة ، انما لأن التفصيل يحتاج الى كتاب قائم بذاته ، نرجو أن تتيح لنا الأيام فرصة التفرغ لكتابته ، أما هذه الخطوط العريضة فهى تمثل عددا من (الأعمدة) التى نرى ضرورة قيام سياسة تطوير التعليم عليها ، وهى :

أعمدة عشر لسياسة تطوير التعليم :

١ - **المرجعية المجتمعية** : ونعنى بها الرؤيا العامة التى تشكل الإطار الفكرى للمجتمع وايدولوجيته ، وقد يعبر عنها (بالهوية) التى تشير للأسس العقيدية التى تحكم البنية الكلية للمجتمع، وذلك لأن التعليم عملية تنفيذية ، والتنفيذ لابد أن يكون - كل فى دائرته - تشخيصا عمليا لأهداف وتصورات، تكون فى جملتها أشبه (بالبوصلة) أو (الشراع) وافتقاد هذه البوصلة أو الشراع ، قد يؤدى الى تخبط الخطى، فاذا صاح بالسائر صاح أنه قد ضل الطريق ، فقد لا يقتنع ، بل وقد يتهم الناصح فى قصده وفى علمه ، ويصبح الحسم عسيرا فى ظل غياب هذا الاطار المرجعي، ويصبح بإمكان كل، أن يدعى أنه سائر على الطريق الصحيح .

٢ – **النهج العلمي** : فإذا كان التعليم أمرا (يهم) كل الناس، إلا أنه يستند الى علوم ودراسات ، ومن ثم فاذا كان للناس أن يعبروا عن فهمهم لقضاياه ومشكلاته، إلا أن (الفتوي العلمية) لابد أن تكون للمتخصصين من أهل الذكر، كما لا ينبغى أن يكون حكرا للمختصين بحكم ما يملكون من سلطة الادارة . وإذا كان الله سبحانه وتعالى يأمرنا قائلا :«فاسألوا أهل الذكر إن كنتم لا تعلمون» سورة النحل /٤٣، فان المشكلة الكبرى تكمن فى ادعاء العلم. إن صحة جسم الانسان قضية كل انسان ، لكن عموم (الاهتمام) لا يعنى (عموم الفتوى الطبية)، فلماذا نقبل هذا الترخص فى أمر بناء البشر ليصبح مشاعا لكل (مهتم) أن يفتى بما لا يعلم ؟.

٣ – **التغذية الشعبية** : لكن حصر الافتاء العلمى التربوى والنفسى فى دائرة المتخصصين الفنيين،ربما يؤدى الى ارستقراطية علمية تقيم سدا بين المنتجين والمستهلكين ، بين صفوة الخبراء والعلماء ، وبين الجماهير التى هى صاحبة المصلحة الأساسية فى التعليم ، ولذا كانت حتمية وجود قنوات توصيل بين جماعة الإفتاء العلمى وبين مختلف الشرائح والقوى والمستويات الشعبية ، كي تعبر عن رأيها، وعن تقييمها لنتائج التطبيق ومشكلاته . إن منتج السلع المادية لا يستطيع إلا أن ينزل الى السوق ليقف على رغبة (الزبائن) واتجاهاتهم وأذواقهم

وعندما يرفع شعار (الزبون على حق) ، فان ذلك لا يعبر فقط عن رغبته في الربح ، بقدر ما يعبر عن حق المستهلك ، وصناعة البشر أشد حاجة الى ذلك حتى لا تصاب سياسة تطوير التعليم بانفصال شبكى يفتقد معها مسئولوه ، وضوح الرؤية وسلامة البصر.

٤ - **العقلانية** : ويخطىء البعض حين يخلط بين حتمية (الرضاعة الجماهيرية) لسياسة التعليم وبين (النفاق الشعبى) الذى قد يؤدى الى تبنى سياسات واتخاذ قرارات لا هدف منها الا دغدغة العواطف السطحية العامة ، وامتصاص مظاهر غضب انفعال عارض، فالمجتمع - كبنية كلية عامة - له أهدافه ومراميه ، وله امكانياته وقدراته، ولا بد أن تسير هذه الامكانات والقدرات لتحقيق هذه الأهداف والمرامى بأقصى جهد ممكن وأقل تكلفة ممكنة، فاذا أضرت هذه المسيرة بمصالح البعض، فان المجتمع ومستقبله فوق الجميع، والاعتراف بالخطأ لا يشين مسئول السياسة التعليمية ، ولا يهز من قدره ، وإنما يعبر عن شجاعة نادرة تكسب صاحبها أكثر مما يتصور من تقدير، ولا أحد فى الدنيا يمكن أن يصدق أن كل شىء على مايرام دائما وأبدا ، وإلا عدنا لمنطق (أكبر قوة ضاربة في الشرق الاوسط) الذى أنتج - مع غيره من أسباب - هزيمة يونية ١٩٦٧ ، ومن

هنا كان لنا أن نحكم على ماسمعناه عام ١٩٩٠ من المباهاة بأن سياسة تطوير التعليم لدينا ـ مثلا تدرس فى «هارفارد» منطق ساذج ، ذلك أن كل جامعة فى الدنيا لديها قسم للدراسات المقارنة ، لابد أن تدرس فيه سياسات ،ونظم تطوير التعليم فى البلدان الأخرى ، دون أن يعنى هذا سبقا تربويا وفوزا تاريخيا بكأس العالم في التعليم !!

٥ - **المأسسة** : نسبة إلى مؤسسة ، ونعنى بها ألا ينفرد شخص بصنع السياسة ووضع فلسفة ، أيا كان شأنه ومهما كان موقعه ، وذلك لا يعنى تشكيكا في أحد ، وانما هو تأكيد على مقولة صحيحة تذهب الى أن الرأى الذى يفكر فيه اثنان افضل من الرأى الذى يفكر فيه شخص واحد، والذى يجىء نتيجة تفكير ثلاثة أفراد ، يفضل مايجىء تفكير اثنين.. وهكذا..

والأشخاص تتغير مواقعهم ولا يتحمل مستقبل المجتمع أن يرهن بفكر فرد، لا هو ولا أى غيره، يستطيع أن يضمن استمرار الوجود، لكن تلك السياسة التى تصنعها (مؤسسات) هى الطريق الأقصر لتحقيق الآمال المنشودة، لكن أخطر ما يمكن أن يتعرض له هذا المبدأ أن توجد المؤسسات (شكلا) وتذروها الرياح (فعلا) وذلك عندما تشوب عملية الاختيار شوائب مصلحة خاصة وهوى شخصى، فضلا عن أن يكون

الرأى المؤسسى غير ملزم ، اذ تتحول المؤسسات فى هذه الحالة الى وسائل لاضفاء الشرعية على الرأى الفردى وإكسابه زيا مؤسسيا ، فتجيء الآراء وفقا لما يرغب المسئول أن يسمعه فقط ، دون أن تتاح الفرصة ليعرف ما ينبغى أن يسمعه .

٦ - **الكلية** : فالتعليم اذ يستهدف التنمية الكلية لشخصية المواطن لتحويله الى طاقة بناء اجتماعى لا يستطيع أن يحقق هذا الهدف المرجو منه إلا إذا قام على سياسة تحيط بالعمل التعليمي من مختلف جوانبه . وأن يتصور أحد إمكان أن تقوم سياسة خاصة بالامتحانات وحدها حتى ننتهى من تطويرها لننتقل إلى سياسة خاصة بإعداد المعلم أو العكس، ثم نقوم بسياسة أخرى لتطوير المناهج والمقررات أو يتصور أحد إمكان أن نضع سياسة خاصة بمرحلة تعليمية ، مرجئين تطوير المرحلة التالية أو السابقة ، حتى ننتهي من الأولى ، فكل ذلك مستحيل أن نتوقع منه نفعا ، بل ضرره أكثر ، فالمسألة هنا أشبه بما يحدث للنمو الجسمى فى الانسان ، كل قطاع له نسبة، لكن ، هل يستطيع أحد أن يتصور إمكان نمو اليدين - مثلا - ويظل باقى الجسم على حال واحد ؟

وليست المسألة بالنسبة (للكلية) ، أن يقوم مسئول بحركة فى هذا القطاع ، ثم بأخرى فى قطاع ثان ، ثم بثالثة فى قطاع

ثالث دون استكمال كل خطوة، والسير بها الى ما تقتضيه من خطوات ، والزعم بأن هذا يعتبر تصديا (كليا) لقضايا تطوير التعليم!

٧ – الاتساق : ويقتضى مبدأ (الكلية) أن يتلازم معه هذا المبدأ الذى سيتعامل مع قضايا التعليم وتطويره كما يتعامل المايسترو مع عازفى الموسيقى الذين يقودهم ، فالآلات تتعدد والأصوات تتنوع، لكنها ، جميعا ، تسير (بهارمونى) واحد، فاذا كان (تكافؤ الفرص) يشكل أحد أركان السياسة التعليمية ، فلا ينبغى الحرص عليه فقط على أبواب التعليم عن طريق المساواة فى قواعد القبول ، وإنما ينبغى الحرص عليه كذلك فى مظاهره المتعددة طوال سنوات الدراسة، بل وأيضا فى تكافؤ الفرص بالنسبة لعمل الخريجين وفقا لنتائجهم، وتكافؤ الفرص لا يقتضى الحرص عليه فقط داخل العواصم والمدن الكبرى حيث الصوت العالى ومراكز النفوذ، إنما ينبغى أن يمتد الى الريف والبوادى ، ولا ينبغى أن يحظى ، فى ظله، التعليم العالى بالحظوة من المال والاهتمام ويفقدها التعليم الأساسى لأن جمهور الأول أقوى ساعدا من جمهور الثانى، بينما الأول تعليم قلة، والثانى تعليم كثرة ... وهكذا .

٨ – الجذرية : فاذا كانت ظروف مجتمعنا منذ أوائل

القرن التاسع عشر قد اقتضت تبنى الصيغة الغربية فى التعليم، فليس معنى ذلك قطع التواصل مع الأصول و الجذور، فلكل مجتمع ميراثه الحضارى ولكل جماعة نسقها القيمى، ولكل نظام خصوصيته الثقافية التى لا بد أن تجد طريقها في بناء التعليم : فى مناهجه ومقرراته، فى سلم مراحله وسنواته ، فى فلسفته وأهدافه ، شريطة ألا يعنى هذا انسحابا الى جوف التاريخ، بل سحبا له في جوفنا نمضغه ونهضمه ويدخل فى نسيج فكرنا.. أداة لفهم الحاضر، وحسن التعامل مع متغيراته . إن (الموروث الحضارى) هو ذاكرة الأمة ، فهل يمكن لشخصية سوية أن تعيش حاضرها وترسم مستقبلها فاقدة الذاكرة؟ وإنها لمسألة غاية فى الدقة، أن نخطىء الحساب: فيما نأخذ؟ وفيما نترك؟ وأن يصرعنا سحر الماضى فنخضع لقيادته ، أو نقع أسرى (وسواس خناس) يوسوس فى صدورنا بأن نرميه وراء ظهورنا !

١٠ - **جدل الواقع** : وإذا كان التعليم عملية بناء بشرى، فان مقتضيات عملية البناء تسرى عليه ومن هذه المقتضيات ، جملة المتغيرات المكونة للواقع والحاضر، نوع التربة اتجاه الريح، درجة الحرارة، وظيفة البناء ....وهكذا، ومن هنا تصبح سياسة التطوير مطالبة بأن تعى جيدا نوعية المواطن الذى

تتعامل معه، والثقافة السائدة، والفلسفة الحاكمة ، والظروف المحيطة والامكانات المتاحة، دون أن نقف من كل هذه المتغيرات موقف المستقبل السلبى ، وانما موقف المجادل الذى يحرص على التعديل والتطوير ، والاختيار والانتقاء ، والأخذ والعطاء ، إننا كثيرا مانسمع قول القائل ان المجتمع لن يتطور إلا بالتعليم، ثم اذا بالآخرين يقولون بأن المجتمع المتخلف ، اذ لا يتقبل إلا تعليما متخلفا ، لن ينتج له إلا مزيدا من التخلف. وكلتا وجهتى النظر صحيحتان بحيث يصبح من الخطأ الانحياز الى أيهما وإهمال الآخر، ولن يأتى هذا الا بذلك الموقف الجدلى الذى ينظر الى الواقع متحركا نظرة شبكية ترى المتغيرات فى تفاعلها مؤثرة ومتأثرة .

١٠ - **استشراف المستقبل** : اننا نربى ابناء لزمان غير زماننا . هل يستطيع أحد أن يشك فى هذه المقولة ؟ كلا.. وانها لتصبح أكثر إلحاحا فى عصر أصبح ايقاع سرعته يتجاوز أحيانا ايقاع الخيال ، وليست أحداث اوربا الشرقية، ثم الاتحاد السوفييتى ببعيدة. لقد أصبح الفرق بسنوات تعد على أصابع اليد الواحدة بين جيل وجيل، يشكل هوة تقتضى النظر والاعتبار، فما بالنا بازاء جيل اذ ندخله عام ١٩٩٥. مثلا فى الصف الأول الابتدائى فسوف يتخرج من الجامعة عام

٢٠١٠/٢٠٠٩ كحد أدنى ...

إن كل هذه المواصفات والشروط، اذا كانت المسارعة في نفى وجودها يمكن أن تصيب الانسان بالاحباط المقعد عن العمل فاننا بلا تردد نؤكد كذلك ، أن المسارعة الى القول بتوافرها فى سياستنا التعليمية يمكن ان تحقن مواطننا بحقنة مخدرات تغيبه عن الوعى المبدد للعمل. المطلوب: نظرة نقد لا تجعل يدها مغلولة الى عنقها ، ونظرة مسئولة (لا تبسطها كل البسط) ، حتى لا يقعد مواطننا «ملوما محسورا» !! .

فهرس

الصفحة

رقم الإيداع ٩٩/٥/٩٥

I. S. B. N.
977-07-0431-8

هذا الكتاب

إذا كان التعليم هو علم وفن صناعة ثقافة الأمة ومن ثم عقلها وسلوكها، فإن تتبع مسار تطوير التعليم يوقفنا على مقدار الجهد الموجه لتطوير عقل الأمة وسلوكها.

وهذا الكتاب، محاولة لأن يجمع بين يديك أبرز المشروعات التي أريد بها تطوير التعليم في مصر منذ مطلع النهضة الحديثة في أوائل القرن التاسع عشر حتى عام ١٩٩٠.

وهكذا جاءت فصول الكتاب لتتناول بالعرض والتحليل والمناقشة أول مشروع للنهوض القومي عن طريق التعليم في عهد محمد علي، ثم محاولتي الطهطاوي وعلي مبارك، فمشروع عام ١٨٨٠، ولجنة التعليم الأولى ١٩١٧ فمشروع جاويش ١٩٢٥، وتقريري (مان) و (كلاباريد) ١٩٢٩، ثم تقريري الهلالي ٣٥، ١٩٤٣، وتقرير علي ماهر ١٩٥٣ لتطوير التعليم الجامعي، وتقرير اللجنة الوزارية للقوى العاملة ١٩٦٦، وقانون ١٩٦٨، ثم مشروعات مصطفى حلمي وعبد السلام عبد الغفار وفتحي سرور، مستخلصا أهم الدروس المستفادة، منتهيا بالمقومات التي يجب أن يقوم عليها تطوير التعليم مستقبلا وحاضراً.



مصر للطيران
أهلاً بكم فى عالمنا
مصر للطيران



بقلم: صالح مرسي



سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال

رئيس مجلس الإدارة : مكرم محمد أحمد
نائب رئيس مجلس الإدارة : عبد الحميد حمروش
رئيس التحرير : مصطفى نبيل
سكرتير التحرير : عادل عبد الصمد

مركز الإدارة :

دار الهلال ١٦ محمد عز العرب . تليفون ٣٦٢٥٤٥٠ سبعة خطوط
KITAB AL-HILAL
No-540-DE-1995
FAX 3625469 فاكس

العدد ٥٤٠ ـ رجب ١٤١٦ هـ ـ ديسمبر ١٩٩٥

أسعار بيع العدد فئة ٣٠٠ قرش

سوريا ١٠٠ ليرة ـ لبنان ٥٥٠٠ ليرة ـ الأردن ٢٢٠٠ فلس ـ الكويت ١٥٠٠ فلس ـ السعودية ١٢ ريالا ـ تونس ٢,٥٠٠ دينار ـ المغرب ١٥ درهما ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا ـ دبي/ أبو ظبي ١٢ درهما ـ سلطنة عمان ١,٢٠٠ ريال ـ غزة/ القدس/ الضفة ٢ دولار ـ المملكة المتحدة ٢ چك.

ليلى مراد

بقــــلم

صالح مرسى

دار الهلال

الغـــلاف للفنان
حلمـى التـــونى



كلمة عنها..

رحلت ليلى مراد .

غابت القيثارة الحزينة عن دنيانا إلى الأبد .

فاجأنى الخبر فى الصباح فلم أصدم ، فقط رحت أتطلع إلى صورتها فى الجريدة ، وقد دثرنى نوع من الحزن كالغلالة الرقيقة ... ومع الصمت تدفقت الذكريات !

متى التقيت بها لأول مرة ؟!

كان هذا فى العام التاسع من عمرى ، عندما اصطحبتنى ابنة خالى الى سينما كوزمو الصيفية فى حديقة مدينة طنطا ، وكان الفيلم المعروض هو فيلم «يحيا الحب» .

كنت طفلا كثير الحركة ، لم يكن ممكنا أن أظل فى مكانى لدقائق ، فرحتُ أتحرك بين المقاعد مسببا ازعاجاً للفتاة المسكينة التى اصطحبتنى ، ولم يفلح معى التهديد ولا الوعيد ... غير أنه فى لحظة ، وقفت فيها بطلة الفيلم على شاطئ البحر، وراحت تشدو بأغنية «ياما أرق النسيم » ... فهدأت ، وجلست ، وتشبثت عيناى بالشاشة الكبيرة ، ولم أترك مقعدى حتى نهاية الفيلم ... والى اليوم، ورغم مرور أكثر من نصف

قرن من الزمـان ، لم تغادر مـخيلتى - أبداً - تلك اللحظات التى غنت فيـها ليلى مراد على شاطئ البحر فى فيلم «يحيا الحب» ... لا الصورة ولا الصوت ولا الكلمات !!

لماذا ؟!

وكيف ؟!

لا أدرى !

ومضت السنوات ، تركت البحر والقيت بنفسى فى خضم الأدب والصحافة ، حتي إذا ما تولى صديق العمـر الاستاذ راجى عنايت رئاسة تحرير الكواكب ، قررت أن اكتب قصة حياتها .

كان لابد وأن التقى بها بطبيعة الحال ، ولكن كيف وهى لا تعرفنى ولم نلتق مرة ... ولقد ترددت طويلا ، ترددت شهورا وكـأنى سوف أخطو إلى مـحـراب فنى خططتـه فى وجدانى سنوات العمر كله ، حتى اذا كان يوم من أيام الصيف اتخذت القرار باللقاء .

●●●

حدث هذا منذ ربع قـرن من الزمـان، بالتحديد ، فى أحد أيام يوليـو عـام ١٩٧٠ ... امتطيت سيـارتى الصـغيـرة ذات صباح ، وكنت فى الطريق إليها ... هكذا بلا موعد أو سابق

لقاء ، هكذا اتخذت القرار رغم وجود العديد من الاصدقاء المشتركين بيننا ، كان أقربهم إليها هو الفنان الراحل سعيد أبو بكر ... فضلت أن أقدم لها نفسي بنفسي ، دون وسيط أو وساطة ... ذلك أن ثمة إحساسا كان يعتريني دائما ، احساسا غامضا بأن هناك علاقة ما تربطني بها ... علاقة المعجب ، أو المحب، وربما المتيم ... أم هي علاقة الفنان بالمثل في أكمل صوره؟!

رحت أقطع كورنيش الاسكندرية على مهل ، كنت أعرف ما الذي أريده منها بالضبط ، كنت أريد ليلى مراد ، ليست قصة حياة، ولكن قصة انسان ، قصة فنان ... في أية تربة نبت ، وفي أي جو صنع ... كيف روته الاحداث وكيف كبر وترعرع ونما وغنى وأطرب وأسعد الملايين بطول سنين دون توقف .

بدا لي المراد صعبا ، بل ربما ، في لحظة ، أحسست أنه مستحيل ... ولكن ، لماذا لا أخوض التجربة ؟! لماذا لا أخطو الخطوة الأولى ؟!

كانت ليلى مراد قد اعتزلت الفن منذ بضع سنوات ، هي في الحقيقة لم تعتزل الفن فقط ، لكنها أيضا كانت قد اعتزلت الناس ... فلماذا ؟!

طوال الطريق إلى المعمورة كنت مستغرقاً في التفكير

وللمرة المائة رحت أتساءل : أية ليلى تلك التى أسعى إليها ؟!
... هل هى ليلى طفولتى وصباى وشبابى وأحلامى كلها ... أم
أنى كنت أبحث عن ليلى بنت الفقراء ، أم ليلى بنت الريف ، أم
بنت مدارس ، وربما كنت أسعى إلى ليلى بنت الأغنياء ... أو
... أو ليلى فقط فى «غادة الكاميليا» ؟!

اعترف أنى كنت مضطربا ... لا لأنى كنت أسعى إلى ليلى
مراد النجمة التى طبقت شهرتها الآفاق ... ولكن لأنى كنت
أسعى إلى جيلى كله ، تلك الفتاة الحلم فى الوجدان البكر ...
كنت أسعى إلى صاحبة الصوت الذى ملأنا بالحب صافيا
رقراقا دون شوائب!

تضاربت الافكار فى رأسى والسيارة تطوى الطريق الى
المعمورة ، اجتزت البوابة ، وما إن توقفت بى السيارة أمام
الشاليه، حتى وجدتها تغادر الحديقة إلى حيث سيارتها فى
الانتظار وبجوار السائق ... كأن الزمن لا يمضى ... كأنه ،
ها هنا ، يعجز عن ممارسة ذاته ... كانت ليلى هى ليلى التى
شاهدتها مئات المرات على شاشة السينما ، كانت بسيطة ،
هادئة ، رشيقة الخطى فى غير تصنع أو ادعاء ... فتح لها
السائق باب السيارة ، وما أن همت الى الداخل حتى قفزت
من مكانى مهرولاً نحوها ، ما أن استقرت فى المقعد الخلفى
حتى هتفت :

- مدام ليلى ... «صباح الخير» !

ارتدت فى مقعدها الى الخلف ، أغلق السائق باب السيارة وهو ينظر نحوى فى دهشة ، أدخلت رأسى من نافذة السيارة فجاءنى صوتها :

- «أفندم» !

هكذا قالت دون أن ترد التحية ... ها هى ذى ليلى مراد أخيرا ، هى هى بلحمها وصوتها وعذوبة لفظها ... قدمت لها نفسى ، فقالت :

- أهلا وسهلا .

قلت دون مقدمات :

- «أنا عاوز اكتب قصة حياتك» !

- «أفندم» !

كأنها على الشاشة ، لم يكن هناك فرق يذكر بين هذه السيدة الجالسة أمامى فى مقعد سيارتها الخلفى ، وبين تلك الفتاة الرقيقة العذبة التى واكبت العمر كله ... كانت هى ليلاى، بابتسامتها الحزينة الغامضة كانت ، بعينيها الباحثتين عن الحقيقة فى وجهى ، لا شئ تغير رغم مرور الاعوام ... فقط ، قليل من الامتلاء ... وحفيف الزمن كالنسيم فوق التقاطيع المتناسقة ، كأنه يخشى على الوجه الجميل من آثاره

... ثمة حزن دفين يطل من العينين ، حزن غامض ، حزن تغسله تلك الابتسامة التى تسللت الى الملامح وهى تميل نحوى متسائلة.

«قلت لى اسم حضرتك ايه» ؟!

ما أن ذكرت لها اسمى مرة أخرى حتى اتسعت الابتسامة، فوق تل من الدهشة حمل الىّ الصوت العذب سؤالاً:

«أنت اللى بتكتب فى صباح الخير» ؟!

وتنفستُ الصعداء ، وعندما جاءها الجواب تنفست هى الأخرى الصعداء ، مدت يدها الى مقبض الباب فأفسحت لها الطريق ، هبطت من السيارة وهى تطلب من السائق أن ينتظر، سارت بى إلى الحديقة ... جلست فجلست قبالتها ، ها أنا ذا مع الخضرة والماء والوجه الحسن، فى رقة تذيب الصخر قالت :

«قول لى بقى يا استاذ ... أنت عاوز ايه بالضبط» ؟!

ولقد استغرق ما أردته عاما كاملاً !!

لم يكن من السهل أن تفتح ليلى مراد قلبها ، لم يكن من السهل أن تقدم لى ابنة زكى افندى مراد ، المطرب الشهير الذى لعب دور سيف الدين أمام روز اليوسف فى أوبريت

العشرة الطيبة ... ذلك الفنان البوهيمى المتلاف الذى وقع فى حب «جميلة» ابنة صديقه ابراهيم افندى زكى موظف البنك المحترم الذى لا يعيبه سوى هوايته للفن وعشقه للموسيقى ، كما وقعت جميلة فى حبه ووقفت العائلة كلها معارضة للزواج عدا الأب الذى باركه ... فتزوجا ، وعاش زكى وجميلة فى تبات ونبات وأنجبا تسعة من الصبيان والبنات ، وكانت ليلى هى رقم ثلاثة فى الطابور .

لا ... لم يكن سهلا أن تفتح ليلى مراد قلبها ، بل وأن تخرج أحشاء ذكرياتها !

خلال هذا العام أصبحنا صديقين ... يدور المسجل بيننا كى نتحاور ونتشاجر ونتخاصم ثم نتصالح كى تعود الى الحديث وتحكى ... وأنا اليوم ، وبعد كل هذه السنوات ، إذا ما جلست إلى هذه التسجيلات واستمعت الى صوت ليلى مراد وهى تحكى ، أشعر وكأن الزمن قد تجمد ، توقف ، فالصوت لازال هو هو الصوت الآسر ، اللاعب بعواطفك وكأن من تتحدث اليك طفلة تلهو ، حتى إذا ما انتهيت ذات لحظة إلى أنها استرسلت أكثر مما تبغى توقفت فى تذمر متسائلة :

«أنا مش فاهمة أنت عاوز منى إيه» !؟

غير أنها كانت فاهمة وكانت مدركة ، ولكن ... كيف تفتح مغاليق خزانتها الفولاذية !؟

طفلة تنمو فى بيت يسهر فيه كل ليلة مجموعة من شباب الفن ... رياض السنباطي ، القصبجى ، سيد شطا ، داود حسنى ، وزكريا أحمد ... وفى بعض الاحيان كان يأتى حبيبها ومعشوقها وحلم أحلامها جميعا ، مطرب شاب خلب الألباب اسمه محمد عبد الوهاب !

فى هذه التربة ، نمت ليلى مراد !

فهل كان غريبا أن تدندن بين الحين والحين بالأغنيات ؟!

هل كان غريبا ، أن تمسك ببوق الجرامفون ، وتضع فمها فيه وتطلق لصوتها العنان كى يكبر ويتضخم بفعل البوق ؟!

فى جو عاصف فيما بين الثراء الفاحش والفقر المدقع عاشته...

فهل كانت تريد أن تصبح مطربة ؟!

أبداً !!

عندما التحقت بمدرسة «سانت آن» ، ومن بعدها مدرسة «نوتردام دى زابوتر» لم يكن يشجيها سوى تلك التراتيل فى الكنيسة كل صباح ، عندما ينداح صوتها مع زميلاتها منشدات تلك الأناشيد الدينية ... هنا وسط الفتيات من بنات الأكابر والأغنياء والبكوات والباشوات والعز والفخفخة . كانت أحلامها التى بترت ذات يوم فى قسوة ، عندما عجز الاب عن دفع المصروفات فتوقفت عن الذهاب الى المدرسة !

ويسافر المطرب الشاب زكى مراد فى رحلة فنية الى تونس والمغرب ... رحلة كان مقدراً لها أن تستمر لأربعة أشهر فاستمرت لأربع سنوات ونصف السنة ... ذلك أن زكى مراد ، وهو فى تونس ، عبر البحر إلى فرنسا عبر المحيط الى الولايات المتحدة ، حيث يعيش شقيق له كان يحضه على اللحاق به وهو يمنيه بالخير والمال ، فأهل المهجر من العرب فى حاجة الى مطرب يذكرهم بالأوطان البعيدة ... ولقد نجح زكى مراد فى البداية ، وكان يرسل المال للأسرة بلا حساب ... عاما بعد عام، ويقل المال تدريجيا ، ثم يشح ، ثم ينقطع!

وهى ... عندما انقطعت عن المدرسة كان لابد لها من الالتحاق بمدرسة أخرى ... مدرسة من نوع آخر ، مدرسة تدر دخلا ... التحقت ليلى مراد وهى لم تتعد العاشرة من عمرها بمدرسة للتطريز ، وبعد انتهاء شهور الدراسة وقد أتقنت فنون التطريز ، أصبحت لها يومية مقدارها سبعة قروش !!

أصبحت ليلى ، وهى فى هذه السن ، العائل الوحيد للأسرة ... حتى عندما عاد زكى مراد من أمريكا كانت الدنيا قد تغيرت ، اختفى المسرح الغنائى وسادت الاغنية الفردية ، عاد زكى يجتمع مع شلة الاصدقاء من الملحنين الأفذاذ الذين كانوا لا يزالون فى أول الطريق ... مع المجموعة كان هناك

عازف عود اسمه احمد سبيع ، وعازف قانون اسمه محمد عمر ... فمن الذى تذكر من هذين الفنانين ذات ليلة ، أن ليلى تغنى ؟!

هى لا تذكر ... غير أن الذى تذكره جيدا ، انهم أوقفوها فوق مائدة صغيرة وسألوها عن الاغنية التى تحب أن تغنيها فقالت : «يا جارة الوادى» .

وبدأ العزف ، العود مع القانون ، وانسال صوت ليلى يجيد ويجود، وكانت دهشة الأب شديدة ، انتهت من الأغنية فسألوها عن أغنية أخرى، فاختارت دور «ياما بنيت قصر الامانى» !

كان ذهول الجميع فوق كل تصور ... كان هذا الدور الذى أداه عبد الوهاب من أصعب الادوار فى الغناء ، كان يحتاج الى تمرس وفهم كما كان يحتاج إلى مران ... لكن ليلى غنته ، أدته ... وما أن انتهت منه حتى دمعت عينا زكى مراد !

كانت هذه هى البداية الحقيقية لمطربة من أحلى وأجمل مطربات السينما العربية فى تاريخها كله ، ففى تلك الليلة ولدت فكرة احتراف ليلى للغناء ... تلك الفكرة التى راحت تنمو وتكبر مع الأيام وتشجيع الاصدقاء ... حتى كان يوم من أيام الربيع عام ١٩٣٢ ، عندما فتح مسرح رمسيس ستاره عن

حفل احييته فتاة لا يتعدى عمرها اربعة عشر عاما ، ابنة لمطرب كان ذات يوم شهيراً ، وكان اسمها «ليلى مراد» .

●●●

خلال كل هذه الاعوام لم ألتق بها مرة ... كنا نتحدث من خلال التليفون بين الحين والحين ... ثم تباعدت المكالمات ثم انقطعت ... انقطعت يوم أحسست أنها تريد لها ان تنقطع !

بعد عشرين عاما ، دق جرس التليفون فى بيتى ذات ليلة من ليالى رمضان رفعت زوجتى السماعة ... وجاء صوت يسأل عنى :

«مين عاوزه؟!» .

هكذا سألتها زوجتى ، فاذا الصوت يجيب :

– «انا ليلى مراد» ؟

همت زوجتى باعطائى السماعة عندما أردفت ليلى:

– «على فكرة أنا مش بأعاكس ، انا ليلى مراد فعلا يا مدام» ! ..

وقالت زوجتى :

– «صوتك مايتقلدش يا مدام ليلى !»

– «مرسى» !

وتحدثت ليلى طويلا ، لعشر دقائق كاملة كانت تتحدث عن مسلسل «رأفت الهجان» الذى كان يُعرض فى ذلك الوقت ...

كانت سعيدة : «انا فرحانه لك قوى يا صالح» ! ... تصمت ، تردف : «لأ انا فرحانه بيك !» ... كلماتها العذبة تأخذنى أخذاً ... حتى اذا كانت لحظة سألتها :

«ليلى ... انتى وحشتينى قوى نفسى اشوفك» !..

« بلاش ! »

«ليه» !

مرت لحظات قالت بعدها:

«أصلى كبرت قوى . خلينى الحلم اللى كان فى قلبك» !

وكانت آخر مرة سمعت فيها صوتها ... يوم قدمت مذيعة التليفزيون المتميزة عزة الاتربى مع زميلتها ماجدة عاصم ، سهرة كاملة عن ليلى مراد ، سهرة استضافتا فيها عددا لابأس به من النقاد والنجوم والصديقات والاصدقاء وكان من حظّى ان أكون واحداً من هذه المجموعة .

ما ان عرضت السهرة حتى دق جرس التليفون فى بيتى ... رفعت السماعة فجاءنى صوتها على الفور :

- «ازيك يا صالح» !.

لسعة الحزن فى الصوت هذه المرة كانت حارقة.

- «ازيك انتى يا ليلى» !

- «انا عاوزه منك خدمة» !

- «أؤمرى» !.

«ممكن تشكر كل اللى اتكلموا فى السهرة دى بالنيابة عنى» !

ولقد فعلت ، وكتبت فى المصور منذ عامين أو ثلاثة ، نص الحوار الذى دار بيننا !

وعادت ليلى لتختفى من جديد ... حتى كان هذا الصباح الثانى والعشرين من نوفمبر الماضى ، وعرفت مع أنباء الزلزال الذى ضرب الوطن ، أن ليلى قد رحلت !



توقف سيل الذكريات وقد تذكرت انى أملك صوتها وهى تحكى لاكثر من خمس عشرة ساعة ، هرولت الى حيث كنزى الحبيس ... اخترت شريطا كيفما اتفق ، كان الشريط فى منتصفه ، وضعته فى المسجل ضغطت الزر فجاءنى صوتها غاضبا :

«أنت بتسألنى على طول ، مش من حقى أنى أسألك» !

«إسألى» !.

هكذا اجبتها فسألت:

- «ايه احلى اغنية بتحبها لى» !

- «يا ما ارق النسيم» !

- هكذا قلت دون تردد ، بدت عليها الدهشة سألت :

- «اشمعنى دى يعنى» ؟!

وحكيت لها قصتى مع الأغنية، فقالت :

- «معقولة» ؟!

- «هو ده اللى حصل» !

وساد الصمت لثوانٍ ، ثم انداح صوتها يشدو بالأغنية ..

هنا فـقط ...دمـعت عـيناى ، ومع الصـوت السـابح بلا موسيقى ، انهمر الدمع مدرارا .

وداعا يا ليلى ...

لا بل الى اللقاء !

صالح مرسى

الجيزة / ١ ديسمبر ١٩٩٥

الفصل الاول

لكل شيء بداية !



فى يوم الثلاثاء ١١ مارس عام ١٩١٩ ، سقط أول شهيد فى تلك الثورة التى اندلعت لتجتاح مصر كلها... كانت المظاهرات قد خرجت يوم ٩ مارس ، عندما ألقت قوات الاحتلال القبض على سعد زغلول وأصحابه ، لأنهم رفضوا الحماية البريطانية على مصر... وفى يوم ١١ مارس - أى بعد يومين فقط - وعند كوبرى شبرا ، تصدت قوات الاحتلال الانجليزى لإحدى المظاهرات ، وكان المتظاهرون خليطا غريبا من جميع طبقات الشعب وفئاته ، من الطلبة والموظفين والعمال وأولاد البلد ... و... والرعاع !!

وعند كوبرى شبرا سقط أول شهيد من شهداء ثورة ١٩١٩.

فى ذلك العام كان سعد زغلول قد أصبح زعيما للشعب بلا منازع ، كما أصبح سيد درويش زعيما للموسيقى بلا منافس. .. كانت ثمة ثورة أخرى قد اندلعت فى مصر ، كانت مسرحيات چورج أبيض وعزيز عيد ومحمد تيمور وعبد الرحمن رشدى ويوسف وهبي ونجيب الريحانى تقلب وجه

الفن فى البلاد ، وكان التنافس بين الفرق المسرحية حادا شديدا ، وكانت - قبل كل هذا ومعه وفى قلبه - موسيقى سيد درويش كالنار تسرى فى روح الشعب ... كانت موسيقاه جديدة تماما ، وغريبة تماما ، وثائرة ، ومنغمة ، ومذهلة أيضا!!

فى تلك الأيام كانت الموسيقى تهجر شكلها القديم لترتدي ثوبا جديدا ... وسمع الناس لأول مرة أغنيات عن السقائين ، والحرفيين، والحشاشين، والفلاحين، والعمال، والموظفين، و... ومصر والسودان!!

نزل الفن إلى الشارع مع الثورة ، وغنى الناس فى تلك الأيام لأول مرة أغنية: «بلادى بلادى» ... كما غنوا : «أنا المصرى كريم العنصرين» .

وبعد عام بالتمام والكمال من ذلك اليوم المشهود عند كوبرى شبرا ، وبالتحديد ، فى يوم ١١ مارس عام ١٩٢٠ ، فتحت الستار لأول مرة عن أوبريت «العشرة الطيبة».

كانت هذه الأوبريت بالذات ، من وضع مجموعة من الشبان الذين أضناهم أن يصل المسرح الغنائى فى مصر إلى ما وصل اليه من انحدار ، كانت تسخر من الأتراك والمماليك ، وتهزأ بهم وبفكرهم وأسلوبهم فى الحياة ... كل هذا والسلطان

الجالس على العرش فى ذلك الوقت «تركى»، وعرشه يسنده جيش الأمبراطورية التى لا تغرب عنها الشمس ، وولى عهده - الأمير فاروق - جاء إلى الدنيا منذ شهر واحد فقط : فى يوم ١١ فبراير ١٩٢٠ .

كانت هذه الأوبريت بالذات ، محاولة للخروج من أسر التهريج الذى ساد المسرح الغنائى فى مصر حتى كاد يقضى عليه ، وكان محمد تيمور - الكاتب الشاب الذى اقتبسها ومصرها عن مسرحية فرنسية بعنوان «ذو اللحية الزرقاء» - قد مات قبل شهر واحد أيضا وهو فى التاسعة والعشرين من عمره، فلم يحظ برؤيتها ... وكان واضع أغانيها شاب آخر قدر له - كما قدر لمحمد تيمور - أن يصبح رائدا من رواد المسرح الحديث ، كان واضع الأغانى هو : بديع خيرى ... أما المخرج ، فكان شابا قصير القامة ، أصلع الرأس ، عصبى المزاج ، عبقريا ... اسمه : «عزيز عيد» .

ولقد لعب سيد درويش - فيما بعد - دور البطولة فى هذه الأوبريت ، التى يعدها نقاد الموسيقى واحدة من أكمل وأعظم ما أنتج هذا الفنان الفذ ... وكانت أغانى العشرة الطيبة تتحدث عن الشعب ، عن الفلاحين بالذات ، وتسخر من الوصوليين المتعلقين بأذيال السلطة ، المؤمنين بأنه : علشان ما نعلى ونعلى ... لازم نطاطى نطاطى نطاطى .

غير أن الغريب في الأمر ، أن العشرة الطيبة لم تنجح النجاح الذى كان مقدرا لها ، فلقد كان صيتها قد سبق عرضها بأسابيع طويلة ، وحشدت لها فرقة «نجيب الريحانى» - التى قدمتها لأول مرة - كل الامكانيات المادية والفنية ... لم تنجح العشرة الطيبة لكنها أضفت بريقا شديدا على أسماء مجموعة من الشباب اشتركوا فى تقديمها ، وكان من هؤلاء الشباب : روز اليوسف ، وحسين رياض ... و ...زكى مراد .

كانت روز اليوسف تلعب دور :« خاششبار» .

ولعب حسين رياض دور : «حاجى بابا حمص أخضر».

أما زكى مراد فلعب دور الفتى الأول : «سيف الدين» .

ولقد خلد التاريخ اسم روز اليوسف وحسين رياض كممثلين مسرحيين عظيمين، لكنه احتفظ لزكى افندى مراد بمكان فى صفحة المطربين الأفذاذ .

كان زكى مراد مطربا جميل الصوت، جميل الوجه ، وسيم الهيئة، شديد الأناقة ، محبا للحياة إلي درجة الهوس!

كان - مثل كل فنانى عصره - بوهيميا يعشق الفن والشراب وليالى الموسيقى والنساء ولقاء الأصدقاء ... وكان هذا بالتحديد هو ما يقلق زوجته الصغيرة الشديدة الجمال ،

والتى كانت تنتظره كل ليلة - لا تنام - حتى يعود إليها فى آخر الليل .

وكان لزواج زكى مراد من «الست جميلة» قصة تحدث بها الناس قبل سنوات قليلة من هذا التاريخ .

شاهدت جميلة زكى أفندى لأول مرة فى بيت أبيها الموظف بأحد البنوك ، وكان إبراهيم أفندى زكى - والد جميلة - من عشاق الطرب والموسيقى، يجتمع فى بيته بين الحين والحين مجموعة من الموسيقيين والمغنواتية ، يشربون ويأكلون ويطلقون لملكاتهم العنان ، وكان زكى - الشاب العايق الوسيم - واحدا من هؤلاء الذين دخلوا بيت ابراهيم أفندى ، وشاهد زكى «جميلة». وشاهدت جميلة زكى ، ووقع كل منهما فى غرام الآخر ، غرام مشبوب رومانتيكى اعترضت عليه العائلة كلها - عدا الأب - وكان أشد أفراد العائلة معارضة للزواج هو شقيق جميلة الأكبر ، وعندما ركبت البنت رأسها ، وعندما ساعدها الأب على اتمام زواجها من زكى ، قاطعها شقيقها حتى الممات!!

وعاش زكى وجميلة فى تبات ونبات ، وانجبوا تسعة من الصبيان والبنات .

وفى يوم ١١ مارس عام ١٩٢٠ هذا كانت الست جميلة تعلم أن رجلها الوسيم الذى تعشقه النساء ويطاردنه ،

سيتأخر حتما هذه الليلة عن المعتاد ، فهذه هى ليلة افتتاح الأوبريت الجديدة ... وكان من عادة زكى مراد أن يعود إلى البيت بعد الفصل الأخير من المسرحية التى يمثل ويغنى فيها، ولا يزال الماكياج والأصباغ المسرحية تغطى وجهه ... وفى الشقة الواسعة التى تتكون من ثمانى غرف بشارع الجنزورى بالعباسية ، حيث كان يعيش طفل اسمه «نجيب محفوظ» ، وفنان شهير اسمه «محمد عبد القدوس» كانت الست جميلة تنتظر على أحر من الجمر ، وهى تردد أمتي ربنا يتوب عليك من اللى أنت فيه ده ؟!!»

رغم الحب الشديد والغيرة واللهفة ، كانت جميلة تكره عمل زوجها ، وكان زكى مراد يستأجر «مكتبا» فى نفس البيت ليدير منه شئون بعض شركات الموسيقى ويسجل لها فيه أغنيات المطربين والمطربات ، ففى الصباح كانت الشقة تمتلىء بأسماء مثل: منيرة المهدية، وسيد شطا وسعاد محاسن ، وفى الليل – إذا عاد زكي مراد مبكراً – تمتليء بشباب الفن مثل رياض السنباطى والقصبجى وزكريا أحمد وداود حسنى ... وفى بعض الأحيان كان يأتى شاب حديث العهد بالفن اسمه «محمد عبدالوهاب».

كان البيت الكبير مليئا بأفراد العائلة، بالجد والجدة ، بالخالات والعمات ، وكان مليئا قبل هذا وذاك بالأطفال ...

ولقد انجبت الست جميلة أول ما انجبت، ولدا أطلقت عليه اسم «مراد» ، وكان مراد هذا هو الأبن الأكبر في العائلة ، ثم ابراهيم الذى مات وهو طفل صغير ، ثم ليلى كبرى البنات، وبعدها أنجبت الست جميلة طفلا آخر أصرت على أن تسميه إبراهيم أيضا ، وعاش إبراهيم حتى بلغ الأربعين تقريبا ، ثم مات منذ بضع سنوات . وبعد إبراهيم جاءت ملك ، ثم منير الذى أصبح واحدا من ألمع ملحنى الأغانى فى مصر في الخمسينات والستينات ، وبعد منير جاءت عزيزة ثم أسعد ، ولقد توفى هذا الطفلان ... وكانت سميحة مراد هى آخر العنقود !!

دونا عن هؤلاء جميعا ، تفتح ليلى مراد عينيها على تلك الأيام : أيام العشرة الطيبة .

أول ما تعيه فى الدنيا : الأب الوسيم الجميل ، والشعر الرمادى الوقور، والاوفرول الأحمر المزين بالقصب الذى كان يرتديه سيف الدين فى أوبريت العشرة الطيبة ، وغيرة الأم ولهفتها، وصوت الأب فى عز الليل وهو يراجع ألحانه مدندنا مغنيا، تلتقط أذناها الكلمات والألحان ، تلتصق بذهنها الموسيقى فتسرى فى الدم ، وإذا تلك الألحان تسير معها عبر رحلة العمر ، تتذكرها الآن ، تغنى، تقارن ، تخرج بنتائج،

تسترجع اللحن بصوت الأب وهو يردد:

شفتى بتاكلنى أنا فى عرضك

خليها تسلم على خدك

يوه ياجاه النبى تنك سايح

ماشبعتش من ليلة امبارح

ماتفكرنيش أما دى حقه كانت ليلة فى غاية الرقة .

... ...

... ...

وتمضى السنون ، سنوات وسنوات ، وتصبح ليلى مراد مطربة تدخل كل بيت وتغـزو كل أذن ، وإذا اللحن – نفس اللحن – يأتيها ذات يوم مركبا على كلمات أخرى !!

ولا تنسى ليلى تلك الأيام ، لا تنسى تلك الطفلة التى ولدت فى يوم الثلاثاء ١٢ فبراير فى شارع الجنزورى بالعباسية ، سهرات الفنانين أصدقاء أبيها ، النغم والطرب والموسيقى والغناء المتفجر بالإحساس ، تقبع مفتوحة العينين والأذنين مساء كل سبت ، عندما كانت تعود من المدرسة لتقضى الاجازة الاسبوعية ... لا تنسى ، ولم تنس وهى تعود إلى المدرسة فى صباح كل يوم اثنين ، لتقف فى الكنيسة ، فى

مدرسة «سانت آن» بالسكاكينى أولا ، ثم فى مدرسة «نوتردام دى زابوتر» بشارع الشرفا بالعباسية ... وجهان لعملة واحدة، وجهان للموسيقى ، وجه يضعها فوق الأرض فيهز جسدها النحيل الضعيف هزا ، ووجه يلمس شغاف الروح فيها فتتسامى وهى ترتل الأناشيد الدينية فى الكنيسة .

كانت حياة زكى مراد عاصفة ، حياة كالموج لا تستقر أبدا على حال ، ترتفع ذات يوم فإذا المال يجرى في الأيدى بلا حساب، وتنتقل العائلة إلى شقة فاخرة هائلة ، وتقتنى سيارة ، ويدخل الأطفال أحسن المدارس ... وتنحسر يوما أخر فتبحث العائلة عن مسكن رخيص صغير ، يتكدس فيه أفرادها فى انتظار موجة أخرى تحملهم إلى وجه الدنيا من جديد .

وفجأة ... اختفى الأب .

كانت الست جميلة حاملا فى أسعد أصغر الأولاد ، ولم تكن سميحة قد جاءت بعد إلى الدنيا ، وكان زكى مراد قد قرر أن يقوم برحلة فنية ، ووصل إلى تونس ، ثم الجزائر ثم عبر البحر الأبيض إلى فرنسا ، ثم وصل العائلة خطاب منه يقول فيه ، أنه فى طريقه إلى الولايات المتحدة عبر المحيط الأطلسى!!

لم يكن اختفاء زكى مراد «هفة» خطرت برأس فنان فترك لنفسه الحبل على الغارب ، بل كان وعيا وادراكا منه لطبيعة

الأرض التى يقف عليها ... كانت السنوات قد مرت ، ومات سيد درويش ، وتداعى المسرح الغنائى ، ونما الغناء الفردى وعاد الطرب ليجلس على عرشه من جديد ... كانت الموجة الفنية التى غمرت المسرح مع ثورة ١٩١٩ تنحسر بسرعة شديدة أمام فيضان موجة أخرى لفن الميلودراما والكوميديا الرخيصة ... وكان زكى مراد قد قدر لنفسه أن يغيب عن بيته شهرين أو ثلاثة ، غير أنه غاب أربع سنوات ونصفا .

ولد أسعد ومات ، وماتت عزيزة أيضا وزكى مراد فى الخارج ... وكانت النقود تصل العائلة تباعا ، فى البداية كانت تصل بالمئات، كان لزكى مراد شقيق يعيش فى الولايات المتحدة ، ولقد أرسل الرجل اليه خطاباً يطلب منه الحضور فالجاليات العربية فى شوق لسماع موسيقى شعوبها ... مئات الجنيهات كانت تصل إلى الست جميلة فى كل شهر، وانتقلت العائلة إلى شقة أوسع، شقة بها ١٣ غرفة فرشت جميعها بالسجاجيد والأثاث ، لثلاث سنوات كاملة والكل يعيشون فى بحبوحة ... ثم بدأت النقود تقل، أصبحت عشرات ثم اختفت العشرات أيضا ، وانقطعت خطابات زكى مراد.

وبدأت العائلة تعانى ، وبدأت الأم تبيع مصاغها قطعة بعد قطعة، ثم انثنت إلى الأثاث والسجاجيد ، وأخذت الغرف تخلو

غرفة بعد غرفة ، حتى جاء يوم ، عاشت فيه العائلة فى غرفتين فقط ، وأغلقت إحدى عشرة غرفة لأنها كانت قد أصبحت خالية تماما من أى أثاث .

فى صمت ودهشة ، كانت ليلى ترقب ما يحدث ، ولما كانت هى كبرى البنات، فلقد كان عليها أن تحمل «الهم» ... كانت تذهب إلى المدرسة شهرا وتنقطع شهرا ، لكنها أبدا لم تنقطع عن الغناء، كانت تغنى فى البيت إذا ما انفردت بنفسها، وإذا كان الصوت فى الحمام يمتزج بالصدى فإن صوتها الضعيف فى الحمام كان يشتد ويقوى فتدخل الحمام لساعات تغنى ، ولما كانت غرف البيت خالية ، فانها كانت تحمل «بوق» الفونوغراف لتغنى فيه وتسمع بأذنيها صوتها الضعيف ... وهو يقوي فى الأيام التى يقدر لها فيها أن تذهب إلى المدرسة كانت تجلس وسط البنات مفتونة بذلك المطرب الشاب الذى توهج اسمه فى سماء الفن ، وحفظت ليلى كل ما كان يصل إليها من أغنيات عبدالوهاب وأدواره عن ظهر قلب... كانت تغنى وفى قلبها حزن كظيم ، وأسى مرير ، ونظرة حائرة نحو مستقبل مجهول ، أب غائب وأم تفنى نفسها من أجل العائلة ولا مال ولا ملابس وفى بعض الأحيان، لا طعام !!!

ثم عاد زكى مراد من رحلته الطويلة .

عاد ليجد العائلة قد انتقلت إلى شقة صغيرة فى حى السكاكينى ، عاد ليبحث لنفسه عن عمل فلا يجد ... كان الحال فى مصر قد تغير كثيرا ، كان سعد زغلول قد مات ، وخمدت الثورة تماما ، وران على البلاد صمت آسن لا تحركه سوى أنباء المعارضات بين الحين والحين ، ولم يعد هناك سيد درويش، واختفت أسماء لفنانين عمالقة ، ولمعت أسماء جديدة لم تكن موجودة ، كان الحال قد تغير كثيرا ، وأصبح الفن غير الفن ، والدنيا غير الدنيا .. ولما كان الرجل ماسونيا فان الماسونيين ساعدوه باقامة بضع حفلات ، ولكن إلى متى ؟! ... كان هذا هو السؤال!!



ذات ليلة . كانت هناك حفلة ...

لا أحد يستطيع اليوم أن يزيح الأيام ليكشف عن حقيقة تلك الليلة ، كل ماتستطيع أن نعرفه عنها ، أنها كانت فى بداية عام ١٩٣٢ ... وكان هناك - كالعادة - مجموعة من الفنانين أصدقاء الأب ، أسماء قدر لها أن تصبح علامات على طريق الموسيقى ، كان هناك داود حسنى ومحمد القصبجى وسيد شطا ورياض السنباطي ، وزكريا أحمد ، وكان هناك عازف عود اسمه أحمد سبيع ، وعازف قانون اسمه محمد

عمر ... أكل الجميع وشربوا ، وعزفوا وغنوا ، وأوغل الليل ، ولا أحد يدرى من الذى صاح طالبا من ليلى أن تغنى . دونا عن أفراد العائلة كلها ، كانت ليلي هى شغل أبيها الشاغل الشاغا منذ عودته من الخارج ، كانت طفلة ضعيفة ، هزيلة الجسد، نحيلة القوام ، تكره الطعام ، حتى لقد ظن الأب أن بها مرضا ... ولقد كان زكى مراد على استعداد لأن يسمع أى نبأ إلا أن يسمع أن ابنته هذه تغنى ، كان على استعداد لأن يصدق أى شىء إلا أن هذه «المفعوصة» تغنى ... حملوها فى تلك الليلة المجهولة وأوقفوها فوق إحدى الموائد ، وأمسك أحمد سبيع بالعود وسألها : حاتغنى إيه ياليلى ؟!

وغنت ليلى ..

كانت أغنيتها الأولى أمام جمهورها هذا الصغير ، هى : ياجارة الوادى .

وإذا كانت دهشة الأب والأصدقاء شديدة لذلك الاتقان الذى أدت به ليلى الأغنية ، فإن دهشتهم ازدادت ، عندما طلبوا منها أن تغنى مرة أخرى ، فغنت أحد أدوار عبد الوهاب أيضا ، وهو دور : ياما بنيت قصر الأمانى.

بدا الأمر لزكى مراد وكأنه حلم ، ولم تكن ليلى تعلم أن هذا الدور الذى غنته من أصعب الأدوار أداء ، وانه يحتاج إلى

مقدرة ومراس وتدريب ، وأن أباها كان يتلقى تهانى الأصدقاء وهو مـذهـول ... مـتـي تدربت علي الغناء ومن دربهـا حـتي استطاعت أن تتقن الأداء إلى هذا الحد؟!

وسط صيحات الاعجاب والتهاني ، كان ثمة حقيقة رسخت فى ذهن الأب المكدود فى تلك الليلة المجهولة فى بداية عام ١٩٣٢، هذه الحقيقة هى : أن ليلى مطربة!!

وانصرف الأصدقاء ، وأوى الجميع إلى أسرّتهم ، وأطفئت الأنوار ، ووضعت ليلى رأسها على الوسادة وراحت في سبات عميق .

وساد الهدوء مع الظلام ، لكن عـينا زكى مـراد ظلتا مفتوحتين ، كان ثمة خاطر ، وكان ثمة إحساس اطار النوم من عينيه .



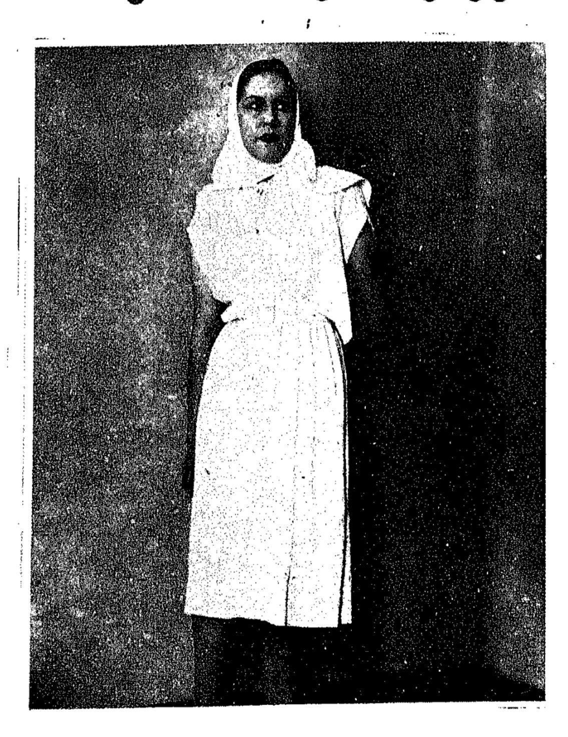
لم تكن ليلى الصغيرة تحلم ، أو تفكر، أو يخطر لها على بال... أن هذه الليلة سوف تقودها إلى مجد عظيم .

كانت هذه الليلة المجهولة فى عام ١٩٣٢ ، هى بداية «ليلى مراد» ... التى ظلت – رغم انقطاعها عن الغناء ما يزيد علي الخمسة عشر عاما – ملء الاسماع ، يحفظها أبناء هذا الجيل، مثلما نحفظها نحن تماما .



الفصل الثانى

عروس النيل تستعد للزفاف !



رغم كل شيء كانت ليلى الصغيرة تشعر أنها تنتمى إلى عالم آخر يختلف عن هذا العالم المزدحم فى البيت ، وبالرغم من ارتباطها بكل فرد من أفراد الأسرة ، وبالرغم من إحساسها بالمسئولية تجاه الكبير والصغير ، فإنها كانت تشعر فى أعماقها بأنها تنتمى إلى هذا العالم الآخر ، عالم الراهبات فى مدرسة «نوتردام دى زابوتر» حيث زميلاتها وصديقاتها من طبقة تحمل ألقابا طنانة ، وتحمل مع الألقاب أموالا بلا حصر ، وتحيا بعيدا عن تلك الموجات المتعاقبة من الفقر والغنى ، تروح وتجىء على البيت بلا ضابط وعلى غير انتظار .

غير أن ارتباطها بالراهبات ازداد عندما انحسرت موجة الغنى نهائيا ، وطغت موجة الفقر ، فكانت كلما عادت فى يوم السبت المقدس هذا حيث تجتمع العائلة كلها لا ينقصها فرد من أفرادها ، تكتشف أن ثمة شيئا فى البيت قد اختفى ، ورغم الأثاث البسيط الذى انتقلت به العائلة من العباسية إلى السكاكينى أولا ، ورغم أن المسكن الجديد لم يكن يتعدى ثلاث

غرف ، فإن الاثاث كان يختفي، وكانت هي تسأل فلا تجد سوى همهمات أو إجابات مبهمة ، وكانت هى تعرف وتكتم أنها تعرف ، وتعلمت ليلى وهى تحبو نحو المراهقة كيف تكتم عواطفها ، وكيف تضع على وجهها قناعا يخفى ما يعتمل فى نفسها ، حتى ولو كان هناك أتونا يلتهب ، ولازمتها هذه الطبيعة حتى اليوم ، وأفادتها فى رحلة الحياة فائدة لم تكن تخطر لها على بال !

ولقد علمت ليلى بعد تلك الليلة المجهولة أن أصدقاء أبيها اعجبوا بصوتها وتحمسوا له . ووصل حماس البعض منهم إلى حد أن اقترح على الأستاذ زكى ، أن تحترف ابنته الغناء. عرفت ليلى هذا لكنها تجاهلته ، بل تمنت لو أنها لم تعرفه ، بل أنها أحست بالكراهية الشديدة لهؤلاء الذين كانوا يطلبون منها أن تغنى فيما بعد تلك الليلة ... ثمة إحساس دفين بالسعادة كان ينتابها كلما انساب صوتها فى أغنية من أغانى عبد الوهاب بالذات ، هذا حق ... لكن إحساسها هذا لم يكن يضارع - بشكل أو بآخر - إحساسها بالانتماء إلى المدرسة ، إلى الصاحبات والزميلات ، إلى بنت فلان باشا وفلان بك والوجيه فلان الفلانى . إلى هذا العالم المسحور المليء بالمجوهرات والحب والقصور والسيارات ، العالم الذى ذاقته

يوم أن كان المال يجرى بين يدى أبيها بلا حساب ... إنها تنتمى إلى هذا المجتمع لا إلى ذاك ، انتماؤها إليه أقوى من كل شيء ... حتى ولو كان هذا الشيء هو الغناء !!

ورفض زكى مراد الفكرة أساسا ، كان محمد عمر القانونجى وأحمد سبيع العواد بالذات هما أكثر الناس حماسا لصوتها ، كانا يطلبان منها إذا ما اختليا بها أن تغنى ، وكانا يطربان لصوتها ، ويعزفان لها ، ويصححان أخطاءها البسيطة ... وفى كل مرة كان يتحمسان أشد الحماس لفكرة احترافها الغناء ، ذلك أن هذه الفتاة الصغيرة النحيلة ، كانت تملك أذنا موسيقية مذهلة ، وقدرة عجيبة على استيعاب الألحان !

ولقد كان محمد عمر وأحمد سبيع فنانين – هذا حق – لكنهما كانا – على أى الأحوال – مجرد آلاتية يقبعون أسفل سلم المجتمع الشاهق الذى كانت ليلى تنتمى اليه بخيالها .

حتى جاء يوم كان على زكى مراد أن يواجه فيه الأمر الواقع ، وكان على ليلى أن ترضخ فيه للحقيقة ، وأن تنقطع عن المدرسة نهائيا .

لم يعد ممكنا أن يدفع زكى مراد مصاريف المدرسة وقد باع أغلب أثاث البيت الصغير ، ولم يكن هذا ليؤثر فيه بشكل

أو بآخــر، فكمــا عــودته الأيام أن تجــرى بالمال بين يديه بلا حساب ، فلقد عودته أن تمسك عنه الرزق بلا حساب أيضا ... وتراكم أجر البيت شـهورا حتى أصبحت ليلى تتجنب لقاء صاحبة البيت ، وتكرهها ، لأنه ما من مرة رأتها تلك المرأة على السلم أو فى الطريق ، إلا وذكـرتها بالأجـرة المتـأخـرة، وطلبت منها أن تخبر أباها أو أمها أنها لن تحتمل تأخيرا أكثر مما احتملت ... ثم جاء يوم قطع فيه التيار الكهربائى لأن العائلة لا تملك ثمن مـا اسـتـهلكتـه من نور ، وكـان من الممكن أن يسـتغنى زكى مراد عن كل شىء ، عن الأثاث ، عن النور، وربما عن وجبة غذائية ، لكنه أبدا لم يكن يسـتغنى عن التليفون ... ففى وسط هذا البيت الذى أصبح شبه عار من الأثاث، كان التليفون هو وسيلته الوحيدة للاتصال بعالمه، هو الدليل الحى الباقى على أنه فنان... وكان التليفون يدق أحيانا، ويصمت فى غالب الاحيـان ... ثم جـاء يوم كـان على ليلى – وهى لم تزل طفلة – أن تجد حلا للموقف كله .

ولكن كيف ؟!

ولماذا هى بالذات ؟!

وإذا كان مراد – الأخ الأكبر – قد استقل عن العائلة ووجد عملا وسكن بيتا مستقلا ، فإن عليها – بدورها – أن

ترفع عن العائلة عبء طعامها على الأقل ، كان على كل فرد – في مثل هذه الظروف ، ومهما كان عمره أو تجربته – أن يخوض معركة الحياة مسئولا عن نفسه ... ولقد انتهى عهدها بالمدرسة إلى الأبد واستنفدت كل الحجج – من المرض إلى السفر ثم إلى الزواج من ابن عم لها – حتى تقنع الراهبات اللاتى كن يسعين إلى البيت للسؤال عنها ، بأن حياتها قد أخذت مسارها الطبيعي ، كما استنفدت الراهبات كل الأساليب لاعادة هذه الصبية ذات الصوت العذب الذى كان يترنم بالأناشيد فى الكنيسة فى كل صباح ... انتهى عهدها بالمدرسة وبدأت تبحث عن مهنة تتعلمها ، أى مهنة إلا أن تصبح مطربة!!

ووجدت ليلى الحل ذات يوم ، وجدته فى مدرسة للتطريز غير بعيدة عن البيت ، وكانت هذه المدرسة تعلم الفتيات أشغال الابرة والكروشيه والبروديه والاوبيسون والكانافاه، ثم تعطى للفتاة – إذا ما اجتازت فترة معينة للتمرين – أجرا قدره سبعة قروش فى اليوم .

فى هذه المدرسة أكبت ليلى على اشغال الأبرة بلا كلل ، لم يكن هدفها هو القروش السبعة وإن كانت هذه القروش – فى ذلك الزمان – تشكل دخلا لا بأس به ، ولكن كان هدفها أكبر،

وطموحها أعظم، لقد وجدت هذه الصبية الصغيرة فى أشغال الأبرة بحرا تغرق فيه همومها وأحلامها ، ووجدت فيه قاربا قد يقودها ذات يوم إلى شاطىء المجتمع الذى عاشته يوما فى مدرسة نوتردام دى زابوتر ، ففى بعض أشغال الأبرة ، ما لا يمكن أن يقتنيه إلا أصحاب القصور والألوف ... وسرعان ما مضت فترة التدريب وأصبحت ليلى تتقاضى سبعة قروش فى اليوم ، وبدأت - على الفور - تتطلع إلى الاستقلال ، فراحت تقتصد من قروشها القليلة ما مكنها من أن تدفع القسط الأول من ماكينة خياطة لاشغال البرودريه، وأصبحت تعود من المشغل لتنكب على الماكينة فى البيت ... كانت تعمل وتعمل وتعمل ولا تكف . واتقنت - وهى تضع على كتفيها الصغيرين عبء العائلة كلها - كل الاشغال، من البتى بوان إلى الاوبيسون إلى البرودريه ... كانت تكدح وتتعب وتتغلب على التعب دائما بالدندنة ... بالغناء !!

... ...

... ...

فى البداية كان الأمر صعباً للغاية ، كان زكى مراد فنانا له اسم كان يدوى مثل الطبل قبل سنوات قليلة ، وكان انتماء فتاته إلى هذه المدرسة التى تعطى أجورا لبناتها أمرا يحز فى

نفسه ، وكان استمراره فى السكاكينى قد أصبح محالا بعد أن تراكم أجر البيت وانقطع النور ، فجمع أثاث البيت ذات يوم وهاجر من السكاكينى إلى حدائق القبة ...

وفى حدائق القبة بدأت الأمور تستقر بعض الشىء ، لم يعد فى البيت من الأولاد سوى ابراهيم وملك ومنير وسميحة بعد رحيل مراد ، وكانت ليلى تنكب على الماكينة طوال اليوم ... غير أن أهم ما تذكره ليلى زكى مراد في شقة حدائق القبة، على الاطلاق ، هو أنها الشقة التى شاهدت فيها محمد عبد الوهاب معشوقها وفتي أحلامها ، وفنانها المفضل – حتى آخر يوم في حياتها– لأول مرة!

رغم كل ما وصل اليه الحال فى بيت زكى مراد ، فان سهرات الشلة لم تنقطع عنه أبدا ... لا فى السكاكينى ، ولا فى حدائق القبة ... كانت هذه السهرات تحدث بلا تدبير ، وكان الرجل – رغم كل ما وصل اليه – فنانا يعشق الفن ويعيشه ، وكان أصدقاؤه كلهم من الفنانين ، وكان بيته مفتوحا دائما لهم ، وفى بعض الأحيان كانت ليلى تغنى إذا ما طلبوا وإذا ما تمنعت بقدر كاف وإذا ما ألحوا فى الطلب ... وتعودت ليلى أن تسمع الغناء ، وتعودت أن تسمع سؤالا يتردد : «ليه ماتغنيش؟!»، وتعودت أيضا أن تسمع صوت أبيها يصيح:

«لا... البنت لسه صغيرة!» ، لكنها كانت تشعر في كل مرة أن الصوت كان يخفت، وأن نبرة الرفض كانت تخف ... كانت تعلم عن يقين ، بأن هذا اليوم الذى سوف تحترف فيه الغناء ، آت لا ريب فيه .

أصبح الأمر مثل قدر يطاردها ، وأصبح الكتمان جزءا من طبيعتها ... وإذا كان رفض زكي مراد للأمر قد أصبح مع الأيام مجرد همهمة لا تبين ، فلقد كان عليها أن تفكر ، وتدبر... ماذا ستقول لو فاتحها أبوها ذات يوم بالأمر كله !

ثم جاء هذا اليوم ...

كان من عادة زكى افندى مراد أن يرتدى فى بيته جلبابا أبيض ، وأن يقبع فى غرفته ممسكا بالعود ليغنى ويدخن ، كان يدخن بشراهة حتى كرهت ليلى التدخين ، وكان الوقت مساء فى ذلك اليوم ، وثمة خلاف بين الست جميلة وزكى افندي ، وكل منهما قد لوى بوزه مقموصا من الآخر ، وسمعت ليلى صوت أبيها يناديها ، فدق قلبها، وأيقنت - لطول ما انتظرت وترقبت وخمنت وقدرت - أن الساعة قد حانت ... وخطت اليه تحملها نحوه عشرات المشاعر المختلطة المتضاربة ، الرفض والقبول ، المهانة والرضا ، الشهرة والمال ... و... ولا منقذ ، لا منقذ لهذه العائلة إلاها !!

دخلت الغرفة وهى تعلم مقدما ماذا سيقول ... جلست اليه وراحت ترقبه وهو يدخن بشراهة شديدة ، لم يواجه نظراتها ، وجاءها صوته متعثرا :

«انتى بتحبى المغنى ياليلى ؟!»

هكذا بلا مقدمات دخل الرجل فى الموضوع. وكانت تعلم أنها لا تستطيع أن تنكر ، كانت تعلم هذا لأنها كانت موقنة مما وراء السؤال ، فقالت بصوت ثابت :

«أيوه يا بابا باحب المغنى!»

«إيه رأيك لو علمتك عود ؟!»

لم ترد عليه ، ففى هذا الوقت بالذات أحست وكأنها ضحية، تراءت لها ذكريات المدرسة والصديقات والزميلات ونظرة المجتمع للمطربات ، اندب الحزن فى قلبها عارما فلم تنطق ، وعاد صوت الأب يردد :

«اسمعى ياليلى ، أنا فنان وأعرف قيمة صوتك، انتى..........»،

تركته يتحدث ولم تعد تسمع ما يقول ، فماذا بعد ؟! ... لسوف توافق ولسوف تغنى أن أفلحت ، قدر مكتوب ولا مفر ... وكأن الرجل أحس بما يعتمل فى نفسها ، فسألها فجأة :

«طيب ايه رأيك لو خليت واحد من الفنانين الكبار يسمعك؟!»

«زى مين يعنى؟»

«عبد الوهاب!!»

وانتفضت ليلى ، لم يكن يعنيها أى اسم الا هذا الاسم، لم تكن تهتم بأن تلتقى بفنان الا عبد الوهاب شخصيا ، بذاته ، بلحمه وشحمه ، بشبابه ، بصوته الرخيم ، بكل ما حفظته له من أغنيات ، بكل ما رددت له من ألحان ... فهل تستطيع أن تغنى أمامه!!

«أنا حانكسف أغنى قدام عبد الوهاب يابابا!».

وتنفس الأب الصعداء ، ومهما كان ردها إلا أنه لم يكن يحمل الرفض ، وهذا ما كان يريده فقط ، لا شىء إلا أن توافق ، وتدفق الحديث من بين شفتيه وراح يتحدث عن عبد الوهاب حديث الواثق الفاهم، إن عبد الوهاب فنان كبير ، ذكى، وعبد الوهاب بالذات ، سيكون له مع الأيام شأن كبير...

ولم تمض بضعة أيام حتى جاءها زكى مراد بالنبأ ... سوف يأتى عبدالوهاب غدا - خصيصا - لكى يسمعها !

ومضت الساعات ولا تعرف ليلى كيف مضت ، احساسان متناقضان تماما يمزقانها، لكنها كانت قد استطاعت أن تكتم - حتى عن نفسها - مشاعرها ... هناك فرحة بلقاء عبدالوهاب ، وهناك فرحة عروس النيل بالموت فى سبيل الإله ... والإله هنا هو العائلة !!

وعندما جاء عبدالوهاب لم يكن وحده ، كان معه الدكتور بيضا وايزابيل بيضا ، وكان الثلاثة هم أصحاب شركة بيضافون .

ودخلت ليلى تتعثر فى خطاها . فتاة صغيرة نحيلة نحيفة، بلا صدر ولا ظهر . من يراها يحسب أنها لم تعرف للطعام مذاقا ... نظر اليها المطرب الشاب وسألها :

«تحبى تغنى إيه يا ليلى؟»

تمنت لو أنه ظل يتحدث إلى الأبد، جاءها صوته كأنه تغريد بلبل على غصن شجرة...

«أغنى : ياما بنيت قصر الأمانى!»

وارتفع حاجبا عبد الوهاب دهشة ، لقد اختارت الدور الصعب،

«كده مرة واحدة ؟!»

« ايوه يا استاذ !»

وامتدت يده إلى العود يضبط أوتاره ... وساد الصمت، وبدأ عبدالوهاب يعزف ، وغنت ليلى، وكانت تغنى له ... معبود النساء والفتيات فى مصر جالس أمامها يستمع اليها ويعزف لها ، لم تعد تسمع أو ترى أو تعى ، غرقت فى اللحن فذابت فيه ، تموج صوتها وانداح علوا وانخفاضا ، كانت ليلى ترتل

فى محراب سري لا يعرفه إلاها ... وانتهى اللحن ، وهبطت من دنياها إلى دنيانا ، وجاءها صوت عبد الوهاب :

«دى حاجة عظيمة خالص !»

«مرسى»

«بتغنى ايه كمان !»

«أفديه إن حفظ الهوى أو ضيعه !»

وعزف عبد الوهاب ، وغنت ليلى ، غنت، غنت بكل أذنيها عندما كانت تسمع صوت أبيها وهو يتدرب ، غنت بكل حزنها الغريب الذى بلا سبب ، وغنت بعدها : «أراك عصى الدمع » للشيخ أبو العلا ، غنت، بكل قلبها ، بكل احساسها بالمهانة والألم والحرمان من المدرسة والراهبات وترتيل الكنيسة غنت ... حتى إذا ماانتهت سمعت صوته آتيا من بعيد ، كأنه يأتيها من عالمها هذه المرة :

«ياأستاذ زكى ... انت مخبى إزاي ليلى عننا الوقت ده كله؟!»

ولم تستطع ليلى أن تحتمل الأيام .. فغادرت الغرفة ، هرولت يمزقها الاحساس الشديد بالسعادة ، والشعور الدفين بالحزن معا !..



ولا تدرى ليلى مـا الذى حـدث بعـد ذلك بالتـحـديد ، لا تفاصيل ولا أحداث ، غمرتها الأيام بطوفان من العمل فحملتها حملا إلى حيث قدر لها أن تصبح واحدة من أشهر مطربات عصرها ، إلى حيث رسم لها زكى مراد طريقها، دخل عليها أبوها الغرفة وكانت غارقة فى مشاعرها متلاطمة متضاربة . فرحة وحزينة ، سعيدة وتعسة .. وهى لا تدرى حتى كتابة هذه السطور سر ذلك الحزن الذى سيطر على مشاعرها ، سر ذلك الاحساس الغامض بالتضحية وكأنها مصلوبة . قال الأب :

«الأستاذ عبد الوهاب مبسوط منك قوى يا ليلى !»

ولم ترد عليه ليلى ، خفق قلبها لأن المبسـوط – فقط – هو عبدالوهاب.

«أحنا حانبدأ من بكره يابنتى ، حاتحفظى الأدوار القديمة كلها!»

ظلت صامتة مستسلمة لا تفهم ما معنى هذا فعبد الوهاب لا يغنى الادوار القديمة!

« فى ظرف سنة الاستاذ عبدالوهاب حايعمل معاكى عقد بعشر اسطوانات!»

هل تراه مـرة أخرى هذا الذى يسرى صـوته إلى القلوب مباشرة؟!

«بس المهم إننا نعمل حفلات ، لازم نعمل حفلات!»

وسقطت دموعها فخرج الأب صامتا مطرقا ، انكمشت على نفسها تريد أن تختبيء من الناس ولكن أين المفر ، لسوف يصبح عليها أن تواجه الألوف من الناس ... وعندما جاء أحمد سبيع بعوده فى اليوم التالى ليدربها كانت قد استعدت تماما للعمل ، حزمت أحزانها ووضعتها فى ركن قصى ، وارتدت قناعا باسما وأخذت تنصت باهتمام ، وراحت تغنى ، وتتدرب، وتحفظ ... ولم يعد أحمد سبيع وحده هو الذى يدربها ، ففى الأيام التالية جاءها داود حسنى وزكريا أحمد والقصبجى وأصبح أبوها يجلس اليها أكثر من ذى قبل. ويدير لها اسطوانات سيد درويش وألحانه : «احفظى كويس يا ليلى ... هى دى المزيكة اذا كنتى بتحبى المزيكة!» .. يوم بعد يوم ، وأسبوع بعد أسبوع ، وبدأ الاستعداد للحفلة ، ولكن الحفلة تحتاج إلى صالة، والصالة تحتاج إلى أجر، والأجر يحتاج إلى مقدم ، ولم يكن زكى مراد يملك مالا يدفع به أجر المسرح، وعندما ذهب إلى يوسف وهبى يريد استئجار مسرح رمسيس – مسرح نجيب الريحانى الان – وافق الرجل على الفور ، ورفض أن يأخذ مليما من إيجار المسرح الا بعد الحفلة، ونشط زكى مراد فباع الحفلة كلها لاصدقائه من

الفنانين والصحفيين والنقاد والأعيان ، ولم تكن اسماء مثل: نجيب الريحانى وروزاليوسف ومحمد التابعى ويوسف وهبى وبديع خيرى تعنى بالنسبة اليها شيئا ، كانت الأيام تحمل للأب تفاؤلا راح يشع من عينيه ، وبدأ البيت يجد حاجته من المال، وعندما تقرر وضع البرنامج ، كان لابد أن تقدم ليلى أغنية جديدة على الأقل ، أغنية تشترى هى كلماتها وتلحن لها خصيصا ... وفى ذلك الزمان، فى النصف الأول من مايو عام ١٩٣٢ على وجه التحديد ، كان فى مصر مطرب مشهور له معجبون ومعجبات ، وكان اسمه «أحمد عبدالقادر»، وكان عبدالقادر هذا يغنى للحن شاب ظهر حديثا اسمه رياض السنباطى ، وكان السنباطى فنانا لامع الموهبة ، التقطه زكى مراد بكل خبرته وتجربته وعهد اليه بأغنية يلحنها لابنته ، وقدر للسنباطى أن يكون أول ملحن يضع لحنا خصيصا لليلى مراد، وقدر لليلى أن تغنى ، أول ما تغنى، أغنية من تلحين السنباطى .

كان مطلع الأغنية يقول : آه من الغرام والحب آه.

وجاء السنباطى إلى البيت ، وجلست اليه ليلى ، وسمعت، أصاخت السمع، وتدربت ، وحفظت اللحن الجديد. واتقنت لحنين قديمين هما : فى البعد ياما كنت انوح ، ثم : افديه إن حفظ الهوى أو ضيعه للشيخ أبو العلا .

واقتربت الليلة الأولى ، أصبح كل شىء جاهزا ، المسرح والتذاكر والدعوات والأغنيات ... وهنا ، هنا فقط ، تنبه الجميع إلى ليلى نفسها ، نظروا اليها طويلا فسقطت قلوبهم بين ضلوعهم ، ذلك أنه من المستحيل أن يقنع مثل هذا الجسد الضامر النحيل ، بلا صدر وبلا جسد ، مئات من السميعة ... ولسوف تبدو ليلى ، إذا ما فتحت عنها الستار بحالها تلك ، كطفلة فى التاسعة من عمرها ... فماذا يفعلون ، ماذا ترتدى، وكيف تبدو للناس فتاة ناهدة ناضجة مقنعة ؟!

فى ذلك الوقت ، كان هذا إشكالا ، وكان لابد من حل لهذا الإشكال...

الفصل الثالث

سر الفستان الأسود



فى يوم الاثنين ١٦ مايو عام ١٩٣٢ نشرت مجلة الكواكب في باب «بيني وبينك» خطابا من الزقازيق موقعا باسم الأيوبي، وكان صاحب الخطاب يسأل : هل نجحت الآنسة ليلي مراد، وما رأيكم في مستقبلها؟!... وردت المجلة علي القارىء بقولها : ظهرت الآنسة ليلى مراد فى حفلة واحدة علي مسرح رمسيس ، وقد شهد لها جميع من سمعوها ، باستعدادها الطيب ، وتنبأوا لها بمستقبل زاهر !

كانت الكواكب قد صدرت منذ أسابيع قليلة ، بالتحديد فى ٢٨ مارس عام ١٩٣٢ ، وكانت ملحقا فنيا لمجلة المصور ، وكان ثمنها خمسة مليمات ، وكان هذا الخطاب مع التعليق ، هو أول شيء ينشر عن ليلى مراد فى مجلة الكواكب !

كانت الحفلة الأولى لليلى مراد قد نجحت ، واجهت الفتاة النحيلة الضعيفة الهزيلة الجسد جمهورها لأول مرة ... لكن الناس لم يروها فى تلك الليلة نحيلة ولا نحيفة ولا هزيلة الجسد ، شاهدوا أمامهم فتاة ناضجة ذات أرداف ممتلئة وجسد ملفوف ... غير أن واحدا من الحاضرين فى تلك الليلة، لم يكن يعلم أن قوام ليلى النحيل هذا، وجسدها الهزيل ، ظل

لأسـابيع طويلة الشـغل الشاغل للأهل والأصدقـاء ، ففى ذلك الزمـان كـانت مقاييس الجمـال تخـتلف، وكان الشـحم واللحم والاكتناز من علامات الجمال التى تبهر الأبصار وتملأ العيون، ووجدت الست جميلة الحل فى صدر صناعى وضـعته لفتاتها الصغيرة ، وتحت ذلك الفستان الاسود الذى ارتدته ليلى فى تلك الليلة، كان هناك العديد من الجونلات التى صنعت أردافا ممتلئة ومستديرة .

الشىء الغريب حقا ، هو أن صوت ليلى مـلأ المسـرح ، لم تكن الميكرفونات قد عرفت طريقها إلى المسارح فى تلك الأيام، وكانت عظمة المطرب أو المطربة تتجلى كلما اتسع المسرح أو السـرادق وامـتلأ بمئـات من الناس، فـإذا مـا وصل الصـوت - رغم الاتسـاع والازدحام - إلى كل أذن كان هذا دليل النجاح الذى لا يناقش ... ولقـد غنت ليلى الصـغـيـرة فى مسـرح رمسيس الصـغير المحندق بلا ميكروفون ، ووصل صوتـها إلى كل أذن فى المسرح الذى امـتلأ حتى آخر مقعد فيه ولم يلفت هذا الأمـر نظر أحـد من السـمـيـعـة الذين طربوا واعـجـبـوا وصـفـقـوا وارسلوا بـاقـات الزهور ... لكن الذى لفت الانظار حقا، هو لون الفستان !!

كانت ليلى ترتدى فى ليلة زفافها تلك ، فستانا أسود .

وقبل أن يلفت هذا اللون أنظار الناس ويثير دهشتهم ، كان قد أثار دهشة الأب والأم والاخوة والأصدقاء والصديقات جميعا ... فما الذى يدفع فتاة فى عمر الزهور تزف إلى فنها ومجدها ومستقبلها لأول مرة ، لأن تصمم وتلح على أن يكون لون الفستان أسود!!

عبثا حاولوا اقناعها باختيار لون آخر، فلماذا لا يكون الفال حسنا وتختار اللون الأبيض ، لماذا لا يكون للفستان الأول لون آخر ، أى لون يثير البهجة عند الناس لا الحزن ، سمعت ليلى وركبت رأسها ، وكانت تقول لمن يسأل والدهشة تطل من عينيه: «ما هو أنا لما ألبس فستان أسود ، حابان أكبر من سنى!!»

واقتنعوا ، أو ارغموا على الاقتناع ، فلابد أن ليلى هى التى اشترت القماش ، ولابد أنها هى التى صنعت الفستان بنفسها!

كان السبب الذى ساقته ليلى تبريرا لتصميمها هذا واهيا، ولم يكن هو السبب الحقيقى وراء اختيارها لهذا اللون الغريب، كما أنه لم يكن من الممكن أن يفكر أحد فى مثل هذا الموضوع لأكثر من دقائق ، فموعد الحفل يقترب ، والاضطراب يسود البيت، يشمل الأب والأم وعازف العود والملحن الشاب ...

وكانت ليلى تشعر أنها فى حلم ، كانت تسير فى الشوارع فتقرأ الاعلانات التى ألصقها أبوها على الحيطان ، اعلانات تحمل اسمها كبيرا عريضا ، وتحس أحيانا بالطرب ، لكنها - أبدا - لم تتمن أن يعرف الناس ، إنها - هى هى - ليلى مراد التى يقرأون اسمها الآن فى الشوارع والطرقات .

وبدون شك : كانت الست جميلة هى أكثر الجميع قلقا على مصير ابنتها ، لذلك فهى لم تكف عن الصلاة والدعاء ليل نهار... غير أن المذهل فى الأمر ، هو حال الفحل العملاق الوسيم، ذلك الرجل ذو التاريخ والمجد القريب ، زكى مراد الذى كان اسمه مازال يتردد فى الأذهان لم يختف بعد ، هذا الرجل كان يرتجف رعبا ، وكان يتماسك ويتظاهر بالثقة أحيانا وباللامبالاة أحيانا ، لكن قلقه كان واضحا ، فبعد أيام يتحدد مصير أسرة ... هذه هى الحقيقة يعلمها الكبير فى البيت قبل الصغير ، تعلمها ليلى ويعلمها الأطفال والعجائز ، وكلما اقترب موعد الحفل ازدادت عصبية زكى مراد ، ولازمت ليلى غرفتها لا تبرحها ، لا ترى أحدا ولا تقابل أحدا ، ولا تصنع شيئا سوى الغناء بصوت خفيض ، فإذا ما ارتفع صوتها ذات مرة فى الليل أو النهار ، ساد السكون البيت، وارهفوا السمع ، وخفقت القلوب ... فماذا ... ماذا لو فشلت؟!

يشد زكى مراد قامته ويقول :

«ماتخافيش يا ليلى !»

لكنه كان يرتجف ذعراً .

«أوعى تنسى إنك بنت رجل مشهور !»

يتوسل إلى مجده بالعودة ، ويحملها مسئولية الحفاظ عليه، فكيف ؟!

« ... ... وحتى لو مانجحتيش مايهمش!»

بل يهم ، وكان هو أول العارفين بمدى أهمية النجاح !

حتى جاءت الليلة الموعودة !!

... ...

... ...

فى تلك الليلة حملوها من البيت إلى المسرح ، طارت أو سارت أو ركبت فهى لا تدرى ، كل شىء أصبح حلما تفتقد الحواس ملمسه ، حتى هذا الباب الصغير الضيق فى الحارة الجانبية خلف المسرح كان حلما ، نفذت منه تحت ذراع أبيها فتمنت لو أنها عادت إلى بطن أمها من جديد ، تلقاها الزحام والحركة والوجوه والتهانى لكن البسمات كانت تحمل معنى الاشفاق أكثر من الثقة ... الكواليس والحبال والآلات

الموسيقية وكلمات التشجيع وهى تقترب ذات لحظة من الستار وتنظر إلى الصالة فيسقط قلبها بين ضلوعها ، غيبوبة هى أو منام كالكابوس ومنذ أيام كانت تجلس إلى ماكينة الخياطة فى البيت ، ومنذ شهور كانت تغنى فى البيت فى بوق الفونوغراف وترتل فى الكنيسة مع الراهبات فماذا ستقول عنها الصديقات بنات الحسب والنسب ... خلف الستار دفعوها دفعا فسارت كالمنومة . نظرت حولها تبحث عن أبيها فلم تجده ، كان قد اختفى ... رياض السنباطى يقف وسط العازفين وقد تهدلت ملامحه وملابسه فليس الامتحان الليلة ككل امتحان وقد امتلأ المسرح بالنقاد والفنانين والصحفيين وأصحاب الأسماء الرنانة فى عصر كان فيه للأسم معنى يفوق التصور . اجلسوها فوق مقعد فواجهها الستار المغلق ومن خلف ظهرها كانت أصوات الآلات والأوتار تضبط ... ولو خيروها بين الموت وبين مواجهة الناس لاختارت الموت دون تردد ، ولقد علموها فى المدرسة أن الله صانع المعجزات ، فلماذا لا يصنع من أجلها معجزة وقد انتظرتها طوال شهور؟ .. وهل يستطيع الله أن يهدم الدنيا على من فيها فيعفيها مما هى فيه الآن؟!

بينها وبين المستقبل حائط من القماش ، تصاعدت دقات المسرح الثلاث فساد الصمت وفر جميع من كانوا فوق الخشبة

ولم يعد هناك إلا هى مع الصمت، حتى الأوتار كفت ، والأصوات كفت، وساد السكون عربيدا فتلاشت أنفاسها ، وارتجفت الستارة فارتجف قلبها ، وانفرجت فانفرج قلبها وراح ينزف بدقات شديدة العنف ، وواجهتها عشرات الرءوس ومئات العيون والأكف تصفق مجاملة ، وفاحت فى الجو رائحة الورود المرصوصة ، وتلاعبت عيناها فيما أمامها تبحث عن شىء غائب ، على اليمين صفوف المقاعد مزدحمة، وعلى اليسار صفوف المقاعد ممتلئة ، وفى الوسط ممر خال يصل إلى باب ، وأمام الباب كان يقف زكى مراد .

أمامها تماما كان يقف .

وغص حلقها بكلمة « بابا » ... لكنها لم تستطع أن تتفوه بها !

وازداد السكون عمقا عندما بدأت الفرقة تعزف ، ولسوف تغنى من أجله فقط ، هذا العملاق الوسيم الذى طبقت شهرته الآفاق، الذى كسب الألوف وبعثر الألوف وعشق النساء وعشقته النساء وعبدته أمها رغم كل شىء ... ملأت صدرها بالهواء فسرى إلى أعصابها خدر لذيذ ، ها هى ذى تواجه كل شىء بلا حواجز ، وجها لوجه هى الآن مع التجربة فهل تترك العائلة فريسة للفقر والجوع؟! ..

وتفتحت أذناها مع اللحن، والذى سرى إلى أعصابها فانتشت له فجأة ، استغرقها فاستغرقت فيه ، انداح علوا فطاوعته ، تمايل خفوتا فانداحت معه، تسلل إليها فتركت نفسها تذوب فيه، وعندما حان الوقت نهضت واقفة ، وتعالى التصفيق في الصالة ، وخفت اللحن وكان عليها أن تغنى «آه»، وما أن انفرجت شفتاها عن «الآه» حتى سقط زكى مراد، فى آخر الممر ، أمام عينيها ، مغشيا عليه!!!

وارتجفت .!!

كل خلجة فى جسدها ارتجفت .

انحنى عليه الواقفون إلى جواره وحملوه إلى الخارج .

وعادت تغنى الآه من جديد فخرج من شفتيها أنين معذب .

غنت : « آه من العذاب والحب ! » فإذا الدمع يغرق العينين واللحن والإحساس والعمر كله ، اكتسى صوتها بثوب الحزن الدفين فجاء أداؤها شديد الحرارة ، أحبت الآه وارتاحت لها فقالتها وغنتها ونغمتها ورددتها فجن الناس جنونا بهذا الصوت الحزين ، صعدت الأغنية وتماوجت باللحن وانهمر الدمع مع الكلمات فأغرق كل شىء ، وكان السكون عميقا عميقا ... حتى إذا انتهى اللحن ، وهبط الستار ، كانت

الصالة قد إلتهبت بالتصفيق وقال المخضرمون أن تلك الليلة، شهدت مولد نجم جديد .

●●●

ما من مطرب أو مطربة فى ذلك العصر، لم يغن أغنية الشيخ أبو العلا : «أفديه إن حفظ الهوى أو ضيعه» ... وقد يستطيع علماء الموسيقى أن يخبرونا بما فى هذا اللحن من صعوبة وجمال ، مما دفع «كل» الذين أرادوا أن يثبتوا وجودهم فى عالم الطرب، أن يؤدوا هذا الامتحان أمام الناس، فيصبح اللحن - أن أجيد أداؤه - مثل جواز المرور إلى عالم الشهرة والمجد والمقدرة .

ولقد قرر زكى مراد أن يدخل ابنته هذا الامتحان فى ليلتها الأولى ، فراح يدربها عليه ومعه الأصدقاء مثل داود حسنى والشيخ زكريا والقصبجى حتى اتقنته ، وما أن اطمأن إلى أن فتاته سوف تجتاز الامتحان حتى وضع اللحن فى آخر الليلة ، ليكون ختامها - كما يقولون - مسك !

ولم يكن زكى مراد يستطيع بحال من الأحوال أن يدفع ثمن أكثر من لحن واحد ، وإذا ماغنت ليلى فى ليلتها الأولى ، ألحانا قديمة فانها بذلك تضرب عصفورين بحجر واحد، فهو أولا : لن يدفع أجر لحن آخر، وهو ثانيا: سوف يثبت للناس جدارة ابنته وقدرتها على أداء الألحان الصعبة .

وهكذا غنت ليلى مراد فى وصلتها الثانية أغنية : فى البعد ياما كنت أنوح .. كان أبوها قد أفاق من غشيته ، وكان قد جاءها خلف الكواليس وضمها اليه ودمعت عيناه ودمعت عيناها غير أن قلبها اطمأن، أكثر ما طمأنها وطمأنه هو ذلك النجاح الغريب الذى كان له تأثير السحر على نفسها، ذلك أن الستار الحديدى المخيف الذى كان يفصلها عن جمهورها كان قد سقط ، وعندما فتح الستار عن الوصلة الثانية ، شعرت بأنها تغنى لأصدقاء، ولقد كانت الغالبية العظمى من السميعة ، من الأصدقاء فعلا ، أصدقاء زكى مراد من الفنانين وأصحاب الأطيان ، وكان التصفيق هذه المرة أشد حرارة ، وما أن وصلت ليلى إلى البيت الذى يقول : يانور العيون آنست ... حتى توقفت عنده ، أخذته بكل خوفها وقلقها وثقتها بنفسها وراحت تتلاعب به، وراحت تنغمه ، وتغنيه لنفسها، أخذت اللحن القديم وغمسته فى حزنها الجريح فخرج اللحن وله مذاق خاص ... وسمع الناس ليلتها نفس اللحن الذى سمعوه من قبل عشرات المرات، لكن فى هذه المرة كان ممزوجا باحساس جديد، إحساس فتاة قاصر ، كانت شديدة الحزن على نفسها .

واسدل الستار على الوصلة الثانية، وحملت التهانى والبسمات والاطمئنان فتاتنا إلى غرفتها ، راحت تبحث عن

أبيها فلم تجده، وما كادت تجلس حتى سمعت صوتا مميزا، صوتا له قدرة إصدار الأمر، وكان الصوت لسيدة تقول :

«أنا لازم أشوفها يازكى ، أنا مش مصدقة أن دى بنتك ليلى!»

وما أن دخلت السيدة « روزاليوسف » غرفة ليلى مراد ، حتى هبت الفتاة واقفة، وجدت نفسها أمام هذه السيدة التى طبقت شهرتها مصر كلها ، التى كان الرجال يخافونها ... كانت روزاليوسف مستديرة الوجه ، بيضاء البشرة ، قوية الشخصية تضع على رأسها قبعة وتمسك فى يدها بعصا .

وكان هذا فوق ما توقعه زكى مراد ، كان سعيدا كطفل ، كان يتهلل بالفرح ، وعادت الدماء تجرى فى عروقه من جديد ، وعادت ليلى إلى خشبة المسرح لتغنى الوصلة الثالثة، وتزف إلى الناس بصوتها أغنية : أفديه إن حفظ الهوى أو ضيعه ... ونجحت حتى انهمر الدمع مع عينيها ، نجحت حتى حملوها إلى البيت حملا ، وامتلأت خشبة المسرح بباقات الورود ، وكان البيت قد امتلأ بالأصدقاء والصديقات والجيران . ووسط الجميع كان زكى مراد نشوان ، سعيدا، عاد إليه مجده الضائع ، والست جميلة كالنحلة لا تكف عن الحركة وتلبية

الطّلبـات ، لقـد انقـذت الفتـاة العائلة ، وبدأ الطريق أمام الأب شديد الوضوح ، ففى تلك الليلة ، اتفـق على أن تغنـى ليلى فى فرح، بعد أيام قليلة!!

●●●

أما ليلى ، فلقد تركت كل شىء واندست تحت الأغطية فى الفراش ، ساد الظلام الغرفة وكانت الضحكات تجلجل فى كل أرجاء البيت ... وضعت رأسها فوق الوسادة وراحت تستجلب الذكريات . كانت تستدعى «ليلاها» هى، فتاتها ، فتاة المدرسة والراهبات وترتيل الكنيسة فدمعت عيناها ... بكت فتاتها التى ماتت، والتى من أجلها صممت على أن ترتدى ثوب الزفاف الاسود هذا، حدادا وحزنا ... ولقد ظلت ليلى مراد ترتدى الفستان الأسود فى كل حفلة من حفلاتها ، حتى وقفت أمام يوسف وهبى فى فيلم «ليلة ممطرة» ... وقفت أمام «يوسف بك» ابن الباشا، ابن الحسب والنسب،الرجل الذى اقنعها لأول مرة – وكانت قد مضت سنوات – أن الفنان من الممكن أن يكون «ابن ناس» أيضا ، وأن الفن شىء عظيم .

يومها فقط : خلعت ليلى الفستان الاسود ، واستحضرت ذاتها من قبر الذكريات فانتشت بالمرح ، ووقعت فى الحب لأول مرة.

●●●

الفصل الرابع

نجاح بلا طعم !



بعد خمس سنوات تقريبا من تلك الليلة التى غنت فيها ليلى مراد فى مسرح رمسيس لأول مرة فى حياتها ، وقع معها محمد عبد الوهاب عقدا لتلعب دور البطولة فى فيلم « يحيا الحب » ، وكان هذا العقد بمثابة اعتراف صريح من أشهر أصوات الرجال فى عالم الغناء ، اعتراف من النجم الوسيم الرخيم الصوت ، بأن ليلى مراد ، جديرة بأن تشاركه الغناء ، علنا ، وأمام الناس ، وفى فيلم سينمائى .

وقبل ذلك بعامين أو يزيد قليلا ، كان عبد الوهاب قد وفى بوعده الذى بذله عندما سمع ليلى فى حدائق القبة مع آل بيضا لأول مرة ، كان قد وفى بوعده ووقع معها عقدا بعشر أسطوانات فى مقابل ٣٠ جنيها للأسطوانة ، ورغم أن ليلى مراد وصل أجرها فى السينما إلى رقم لم تصل إليه ممثلة أو مطربة من قبلها أو من بعدها فى مصر ، فى تلك الأيام ، رغم ذلك... فإن الأجر الذى تقاضته عن أول أفلامها ، لم يتجاوز الثلاثمائة جنيه ، وكانت ليلى سعيدة ، كانت سعيدة إلى حد

الجنون ، كانت سعيدة إلى حد الشلل وعدم التصديق، لا لأنها سوف تصبح نجمة سينما ، ولا لأنها سوف تغنى من ألحان عبد الوهاب شخصيا ، ولا لأنها سوف تمثل أمام معبود النساء والفتيات فى مصر ، وأن فالنتينو عصره سوف يقع فى حبها ولو تمثيلا ، لا لشيء من هذا على الإطلاق... كانت ليلى سعيدة ، لسبب آخر شديد الغرابة ، ذلك أن دورها فى الفيلم ، كان دور بنت الباشا ، أى باشا ، حتى ولو كان باشا ممثل ، إن هذا بالذات سوف يردها إلى عالمها الخاص الخفى ، إلى مدرسة « نوتردام دى زابوتر » ، إلى الصديقات والزميلات بنات الحسب والنسب ، إلى الترتيل فى الكنيسة كل صباح ، إلى أحلام الطفولة المبتورة ، إلى سعادة تمنتها بكل ما فى القلب من أمل ، لكنها - وأسفاه - أعطتها ظهرها ذات يوم لتقيم أود عائلة بأكملها ، وهى لاتزال فى عمر الزهور !!

ليس هناك أدنى شك فى أن ليلى مراد كانت سعيدة لأنها ستمثل وتغنى أمام عبد الوهاب ، ولأنها سوف تظهر فى السينما ، ولأنها سوف تصبح أكثر شهرة ومالا واستقرارا ، كانت سعيدة حتى أنها لم تنم ليلة توقيع العقد غير مصدقة وكأن الأمر كله كان أكذوبة ، لكن سعادتها الحقيقية ، الخفية ، كانت فى « الحلم » الذى كان يأبى أن يتحقق رغم مرور السنوات ، رغم مرور خمس سنوات .

ففى تلك السنوات الخمس ، داخت ليلى مراد الدوخات السبع، طافت بمدن مصر من أسوان حتى الاسكندرية ، فى القرى والمراكز والأفراح كانت تغنى ، فى الحفلات وأعياد الميلاد كانت تغنى ، فى طنطا ودسوق والزقازيق وسوهاج وكوم أمبو والمنيا وقنا والمنصورة كانت تغنى ، فبعد أسبوع واحد من حفلتها الأولى على مسرح رمسيس ، كانت ليلى تغنى فى فرح ، وبعد أسبوعين كانت تغنى فى أحد نوادى مصر الجديدة ، وبعد ثلاثة أسابيع أحيت حفلا فى سينما صيفية فى حدائق القبة ، لم يضيع زكى مراد وقته ، كان فنانا مدربا يعرف كيف يستغل موهبة ابنته ويصقلها ، كان يعرف كيف يقدم حنجرتها للناس وفى أى ثوب ، كان يعرف خبايا السوق ومزاج السميعة ... ولذلك كان يقيم حفلات ليلى الأولى لحسابه الخاص ، لم يلجأ إلى متعهد ، بل ترك الوقت يمضى والاسم يلمع ، حتى أتاه المتعهدون من كل أنحاء مصر ، أتوا ليفرض عليهم شروطه ! ... ولكى تصبح ليلى نجمة ، قبل أن تصبح بالفعل نجمة !!!

ولقد كان زكى مراد يعلم بحس الفنان وتجربته ، أن مثل هذه الحفلات ، وإن كانت مرهقة للفتاة النحيلة الضعيفة الجسد ، إلا أنها سوف تصبح السلم الطبيعى نحو اكتمال

الموهبة ... وبالفعل، كانت هذه الحفلات معهدا لتدريب صوت ليلى البكر ، وفرصة للتعود على مواجهة الناس وخلق الوجود المسرحي أمام جمهور كان يحمل في ذهنه صورة معينة محددة للمطرب أو المطربة في ذلك الوقت ، وكانت ليلى بجوار هذا تأخذ دروسا في الموسيقى ، وتتعلم اللغة العربية كتابة ، ورغم مرور الأعوام ، كانت الصبية لاتزال ذات جسد هش نحيل ، لم يبرز صدرها كما يجب ، ولم يمتلىء جسدها ويستدير ، وعندما اشتهرت ليلى بعض الشيء ، وعندما أصبح إحياؤها لإحدى الحفلات أو لفرح من الأفراح دليل يسار وانتماء إلى طبقة القادرين ، وعندما انهالت عليها العروض ، كان الذين يرونها لأول مرة ، يدهشون ، ويقولون بصوت لا يحاولون إخفاءه : « هي دي ليلى مراد ؟! » .

ورغم ما كان يحمله السؤال من سخرية مستورة ودهشة وجلبة رغم أنه كان يجرح شعور ليلى ، فإنها كانت تتحمل في البداية ، وكانت تعلم أن الناس محقون في دهشتهم ، فلقد تعودوا أن تكون المطربة ممتلئة الجسد ملفوفة القوام ، أما هذه الصبية الجميلة الوجه البريئة التقاطيع ، فرغم الصدر الصناعي والجونلات العديدة ، فإنها كانت تبدو مثل طفلة لا تملأ العين ، وفي كل مرة ، تسمع ليلى نفس السؤال ، فتبتلع

الألم والدموع ، ثم تتحدى كل شىء ، وتتعالى فوق كل شىء ، وتقف أمام الناس مصممة على أن تجعلهم يبتلعون شكهم وسخريتهم ، وكانت الأغاني القديمة ذات الألحان الصعبة ، والتي يحتاج أداؤها إلى مقدرة ، كانت هذه الأغانى تساعدها على خوض المعركة ، والانتصار فيها .

غير أن الغناء القديم لم يكن سلاحا واجهت به ليلى مراد الساخرين منها فقط ، بل كان أيضا سلاحا واجهت به معركة الحياة وقلة المال .

إن الأغنية - أية أغنية جديدة - تحتاج إلى جانب الصوت : نظما ولحنا ، وكلاهما - النظم واللحن - كان يحتاج إلى المال ، ولما كان زكى مراد لا يملك هذا المال ليدفعه للشاعر والملحن ، فلقد لجأ - دون تردد - إلى الأغانى القديمة ، واشترك مع صديقه داود حسنى بالذات فى تلقين ليلى أسرار هذه الألحان ، وهكذا غنت الفتاة فى بداية حياتها الفنية أصعب الألحان التى عرفها مطربو ذلك العصر ، غنت للشيخ أبو العلا ، ولعبده الحامولى ، ووفرت بذلك ثمن النظم واللحن ، وقدمت - فى الوقت نفسه - للناس فنا ألفوه وأحبوه .

لكنها اكتشفت مع الأيام شيئا غريبا .

ولقد جاء اكتشافها عفويا غير مقصود ، وإذا كانت ألحان عبد الوهاب بالذات هي مبتغاها وإحساسها ، فذلك لأنها كانت توافق مزاجها وتريح حنجرتها ، ولذلك ، فلم تغن ليلى مراد الألحان القديمة كما كانوا يلقنونها لها ، فذلك صعب للغاية ، بل انه نوع من المستحيل ، واكتشفت ليلى أن هذه الألحان كانت تنساب من حنجرتها بسهولة إذا ما أدتها بطريقة ما ، بطريقتها هي ، كانت تعيد توزيع اللحن داخل إحساسها هي به ، ذلك الإحساس المغرق في الحزن العابد للذات المصلوبة ، تلك الذات التي أصبحت أهم شخصيات البيت على الإطلاق ، والتي كان النجاح يضيف إليها المزيد من الإحساس بنفسها ، وكلما تجمع لديها بعض المال ، لجأت إلى ملحن ليلحن لها أغنية ، بهدوء وبلا انكباب ، وما أن مضت شهور قليلة ، حتى لحن لها السنباطي وزكريا أحمد والقصبجي... و ... ونجحت ليلى ، شهرا بعد شهر كانت تنجح ، ورغم المآزق والإرهاق والتعب وصغر السن والتجربة كانت تنجح ، وذاع صيتها في مصر ، وكانت تسافر مع أبيها في البداية ، ثم أصبحت تسافر مع خالتها مريم التي رحلت عن دنيانا ، وبدأت ليلى مراد ، في هذه السن المبكرة ، تواجه مجتمعا له نظرة خاصة للفنان ، وهنا ، هنا بالتحديد ، كانت تجربتها الأولى مع الحياة.

ذات يوم ، فوجئت ليلى بأحد الأمراء داخل ناموسية سريرها ، استيقظت من النوم بعد ليلة مضنية ، لتجد إنسانا مخمورا يريدها بجنون ، وكان ذلك فى كوم أمبو !!!

وذات ليلة سقطت منها إحدى الجونلات التى كانت أمها تحشو بها فستانها حتى تبدو سمينة بعض الشىء ، سقطت الجونلة وهى واقفة فوق المسرح مندمجة تغنى ، وأفاقت على ضحكات الجمهور فى الصالة !!

وذات ليلة أخرى تركت المسرح عدوا إلى الطريق - وكان ذلك فى قنا - عندما شاهدت « عقربا » يزحف فوق خشبة المسرح متجها نحوها!!

و يوم آخر سقطت مغشيا عليها عندما شاهدت دماء الذبائح وقد لطخت ثياب الناس فى رشيد ، احتفالا وابتهاجا!!

ومرة جاءها أحد أثرياء سوهاج بعد أن انتصف الليل بساعات، وراح يدق باب الفندق الذى كانت تنزل فيه ، وكان الرجل سكران ، مجنونا ، وراح يصيح : « أنا عاوز أشوفها ، لازم أشوفها ! » .. ولم يستطع أصحاب الفندق أن يواجهوا ثريا مخمورا يحمل السلاح ، ووجدت ليلى نفسها أمام رجل جن بها حبا ، رجل مخمور ضاعت الدنيا من بين يديه ، وكان عليها أن تواجه الأمر وحدها !

بعض أبطال هذه الحكايات كانوا على قيد الحياة حتى كتابة هذه السطور يعيشون بيننا حتى اليوم ، وبعضهم اختفى فى زحام الحياة ، وبعضهم تذكر ليلى مراد أسماءهم رغم مرور أكثر من ٣٥ عاما ، لكن هناك البعض الذى ترفض ليلى، مهما كانت الدوافع ، أن تذكر اسمه على الإطلاق !

غير أن حكاية الأمير التى حدثت فى كوم أمبو ، دونا عن كل الحكايات ، لا تزال عالقة بذهنها حتى اليوم ، لا لأنها حكاية ظلت تتردد فى الصعيد همسا لشهور طويلة ، ولا لأنها كانت أولى تجاربها المفزعة ، ولكن لأن بطلها كان أميرا ، العيب الوحيد فيه ، أنه لم يكن يركب حصانا أبيض !!



لاتزال حكاية هذا الأمير - الذى ترفض ليلى أن تذكر اسمه بإصرار عجيب - عالقة بذهنها ، بكل التفاصيل وبأقلها شأنا .

وعندما كانت تغنى مطربة مثل ليلى مراد فى إحدى مدن الصعيد ، كان هذا يشكل حدثا مهما بالنسبة لمجتمع هذه المدينة ، فإذا ما نجحت المطربة فى ليلتها الأولى ، حفلة كانت أو فرحا ، دفع هذا وجهاء البلد إلى الاتفاق معها على الغناء فى اليوم التالى، كان هذا يحدث بمناسبة وبلا مناسبة ، كان نوعا من الترفيه فى مجتمعات لم تكن تعرف هذا النوع من

الترفيه ، وكان يحدث أيضا كنوع من المبارزة وإظهار المقدرة والغنى ... وكانت ليلى بطبيعة الحال تقبل ، وكانت بعض رحلاتها هذه تمتد إلى أسبوع أو أكثر.

فى كوم أمبو كانت ليلى تحيى فرحا لواحد من عائلة عمار، عائلة ذات أرض ومال وعلاقات ، ولاتزال ليلى مراد تذكر حتى اليوم ، وبوضوح شديد ، كل شيء عن هذا الفرح ، لاتزال تذكر وجه العروس ووجه العريس ولاتزال تذكر بالذات ، وجه عبد الفتاح بك نور .

كان عبد الفتاح نور هذا ، واحدا من الذين حضروا حفل ليلى الأول فى كوم أمبو ، وكان أيضا - وهذا هو المهم - مديرا لشركة السكر التى كان يملكها أحمد عبود باشا ، وفى تلك الأيام كان المدير مديرا ، كان شخصية لها مكانة عالية فى المجتمع ، يستضيف فى بيته الأعيان والوزراء والأمراء ، وكانت شركة السكر تملك أراضى شاسعة ، وفى تلك الأراضى كان المدير يركب الخيل مع ضيوفه ، وكانت زيارة مصنع السكر وقتها ، أعجوبة يراها الإنسان من أعاجيب الصناعة الحديثة .

ولذلك : فعندما طلب عبد الفتاح نور من زكى مراد أن تحيى له ابنته حفلا فى قصره فى اليوم التالى ، رحب زكى

مراد على الفور، فلقد كان يعلم – أو علم من عبد الفتاح نور – أن فى القصر ضيوفا من الكبراء والعظماء ، وأن من بينهم سمو الأمير فلان الفلانى .

إنها فرصة ، إن نجم الفتاة يتألق ، انه يصعد سلم المجتمع ويصل إلى أذنىّ واحد من أفراد الأسرة المالكة ، لم يكن هناك ما يمنع من أن تغنى ليلى ، ولم تكن هناك عقبات سوى مكان المبيت ، وعلى الفور قال مدير شركة السكر : تناموا عندى فى السراية !

فى صباح اليوم التالى انتقلت ليلى مع أبيها والفرقة الموسيقية إلى قصر عبد الفتاح نور... دخلت القصر فداخت ، دار رأسها ، أبهاء وممرات ونجف وأثاث وسجاد وأبواب وخدم وحشم وحركة تشبه الهمس إلا إذا كان صاحبها شيئا عظيما!

أعطوها غرفة شديدة الاتساع ، شىء مهول ، حلم من أحلام طفولتها وصباها ، فى مثل هذه القصور ولدت ليلى لكى تعيش ، مثلها مثل الصاحبات القدامى فى المدرسة ، السرير وثير وثير ، الناموسية معلقة فى أعلاه ، المقاعد ومائدة وبقية الأثاث والستائر، وللغرفة باب آخر جانبى ، لا تدرى ليلى إلى أين يوصل .

كان ضيوف الحفل لا يزيدون على عشرة أشخاص ، وكانوا جميعا من الرجال ، وكان نجمهم المتألق هو « سمو الأمير » .

ومع الأيام كانت ليلى تتدرب على مايطلبه الناس ، وعلى قراءة أفكارهم ونظراتهم بالذات ، هو شيء لا يورث لكنه يكتسب ، وعندما كانت ليلى تغنى فى تلك الليلة فى قصر عبد الفتاح بك نور، قرأت نظرات الأمير بوضوح ، وانتابها الخوف، كانت عيناه تنفثان نظرات شديدة الشراهة ، كان يشرب ويعب من الخمر بلا حساب ، وكان يأكل - مع المزيد من الخمر - جسد ليلى بعينيه ، وانتشى الأمير من الغناء ، وانتشى الجميع، وطالت الحفلة حتى الثالثة صباحا .

فى الثالثة صباحا دخلت ليلى غرفتها وأغلقتها جيدا ، كانت متعبة منهكة وكان الجو شديد الحرارة ، فخلعت ملابسها ، ثم سترت جسدها العارى بقميص شفاف ، وصعدت إلى الفراش الوثير وهى تحس بالرضا والسعادة ، لقد نجحت ، وصفق لها البكوات والباشوات والأمير بحماس ، شىء واحد كان يضايقها ، لقد شرب أبوها عددا من الكئوس لا تحصى ، ولابد أنه الآن يغط فى النوم .

امتدت يدها لتسدل الناموسية ، فوقعت عيناها على باب جانبى فى الغرفة لم تنتبه إليه فى البداية ... وداخلها القلق ، فغادرت الفراش وحملت قطعة من الأثاث الثمين ، ووضعتها خلف الباب ، واطمأنت ، وعادت تسبح فى الأغطية الحريرية ، وتسدل الناموسية ، وتتمرغ في الفراش الوثير ، ويطويها النوم فتغيب عن الوجود .

ولا تدرى ليلى كم مضى من الوقت ، لا تدرى هل نامت أم لم تنم ، كل ما تدريه أنها فتحت عينيها على أنفاس مخمورة ووجه تطل من عينيه نظرات رغبة محمومة ، تقلبت فى مكانها وقد ظنت أن الأمر حلم ، لكن ذراعا الرجل امتدتا إليها فاستيقظت تماما ... كانت تجلس فى الفراش ، داخل الناموسية، لا يسترها سوى قميص شنفاف ، ومعها سمو الأمير :

كان هذا هو كل ما سمعته ، ومرت ثوان خاطفة ، رقعت بعدها ليلى بالصوت .

●●●

الفصل الخامس

درس الأمير المخمور !



من الصعب أن يتكهن المرء بما كان يدور فى ذهن زكى مراد فى تلك الأيام ، كان الرجل لايزال فى عنفوان شبابه ، كان لايزال قويا جميل الصوت والصورة ، كان أنيقا معجبانيا رغم أنه كف تماما عن ممارسة الغناء ، لكنه - أبدا - لم يكف عن ممارسة هواياته العديدة ، لم يكف عن مجالس الصحاب والشراب ومطاردة الغوانى ... كانت الدنيا تجرى من حوله وهو فى عز شبابه عاجز عن مسايرتها ، أصبح الغناء غير الغناء ، والمسرح غير المسرح ، والنجوم غير النجوم ، وكانت ابنته تلمع يوما بعد يوم ، فيزداد حرصا عليها ، ويزداد إحساسه بفوات زمنه ، فكان يغرق فى الخمر ، كان يشرب ويشرب ولا يكف ، وفى مثل تلك الأفراح والحفلات التى كانت تحييها ليلى ، كان الخمر يراق أنهارا ، وكان زكى مراد لا يستطيع أن يقاوم ، وكان إذا بدأ بالكأس الأولى ، لا يكف حتى يكف كل شىء .

ولطالما أغضب هذا ليلى وأرقها ، طالما عذبها أن ترى أباها مخمورا وهى تغنى ، فهى ليست مطربة مثل الأخريات ،

أنها تشعر أنها شيء آخر ، وإذا كانت قد أصبحت فى البيت أميرة ، فهى خارج البيت أميرة ، مع صاحباتها أميرة ، وسط الفرقة الموسيقية أميرة ، ومع المعجبين ظلت ليلى تحتفظ لنفسها بهذه المكانة ، بعيدا بعيدا ، حتى يزداد الشوق ويلتهب!

فى البداية غضبت ليلى من أبيها فى صمت ، كان زكى مراد لايزال هو زكى مراد ، وكانت الفتاة تنمو ، وتكبر وتشعر بشخصيتها ، فتحول الغضب الصامت مع الأيام إلى احتجاج ، ثم عتاب ، ثم أصبح غضبا هادرا... ولكن بلا فائدة ، أبدا لم يكف زكى مراد عن الشراب .

ويوم حدث ما حدث فى كوم أمبو من « سمو الأمير » ، رغم الخوف الذى داخل ليلى ، ورغم أنها رقعت بالصوت وهى ترتجف داخل قميصها الشفاف ، ورغم ذراعى الأمير وهما تبحثان عنها فى الظلام تحت الناموسية ، ومحاولة الهرب المستميتة من رجل فقد كل صوابه ، رغم كل هذا كانت ليلى حريصة كل الحرص على ألا يوقظ صراخها أباها من غطيطه، لم تكن تدرى أين ينام فلقد تعودت أن تكون لها دائما – فى البيت وفى الحفلات والأفراح – مكانة خاصة ، وإذا كانت قد حققت فى تلك الليلة انتصارا عظيما، وغنت أمام واحد من

أفـراد الأسـرة المالكة ، ونجـحت ، وفـازت ، فـهل تبـدد هذا الانتصار والنجاح والفوز بفضيحة ؟!

كانت ليلى صـغيرة السن... نعم... لكنها كانت « واعية » ، تعرف كيف تحافظ على مسئوليتها ، لا تجاه العائلة فقط ، ولكن تجاه مستقبلها أيضا ، كان لابد ألا يستيقظ زكى مراد بأى ثمن ، فـهى تعـرف كم كـأسـا شـرب فى تلك الليلة ، وإذا حـدث واسـتـيـقظ ، فـمـا الذى يمكن أن تفـعله بـه الخـمـر مع الأمير؟!

واستطاعت ليلى أخيرا أن تقفز من الفراش ، استطاعت أن تندفع إلى الغـرفـة الواسـعـة ، لا تلوى على شىء ، وراحت تتـخـبط فى الظلام بحـثـا عن البـاب ، وكـانت أنفـاس الأمـيـر تلاحقـها ، وفى بعض اللحظات كانت رائحة الخمر تصل إليها وهو يهمس متوسـلا: « ليلى... ليلى... إسـمـعى بس!»... هى تذكر كل شىء ، كل لحظة ، كل كلمة... كـان الأمـيـر يتوسل ، وكـان يتـخـبط فى الظلام ، لكنهـا عندمـا وصلت إلى البـاب وفتحته واندفعت إلى البهو الواسع ، كفت الأنفاس المحمومة عن ملاحقتها ، وساد الصمت !!

وقفت ليلى فى البهو وحدها تتهدج أنفاسها بالرعب وهى لا تدرى إلى أين تذهب ، من حولها أبواب عديدة ، تبدو وكأنها

عشرات الأبواب ، الضوء هنا خافت ، والمقاعد والأثاث والستائر كالأشباح فى كل مكان ، كادت تصرخ لكنها كتمت صرختها بكفيها ، ثم انتفضت بالذعر عندما سمعت صوتا يقول :

« مالك يا مدموازيل ليلى ؟! » ..

التفتت نحو مصدر الصوت ، فوجدت عبد الفتاح نور ، صاحب البيت أمامها !!

من أين جاء ... كيف سمع !...لكنها لم تفكر ، أبدا لم تفكر ، اندفعت نحوه وتشبثت به :

« أرجوك ماتسبنيش ! »

« ايه اللى حصل ؟ »

« الأمير ؟! »

« ماله الأمير ؟! »

وأشارت ليلى نحو الباب المفتوح ، نحو غرفتها ، كانت ترتجف وهى تقبض على ذراع الرجل :

« من فضلك ماتسبنيش !! »

ويسألها عبد الفتاح نور عما حدث فتتساقط الكلمات من بين شفتيها ، ويتقدم صاحب البيت نحو غرفتها ، وكانت الغرفة خالية تماما ، ليس بها أحد !!

« إنتى لازم كنتى بتحلمى ! »

وجمت ليلى ، بحثت بعينيها فى كل مكان بالغرفة فلم تجد أحدا ، لكنها لم تكن تحلم فأين ذهب الأمير إذن ؟!

« مفيش حد فى الأوضة ، يامدموازيل ليلى ... نامى أحسن !»

« مش ممكن ، مش ممكن ! »

تنبهت كل حواسها الآن ، وازداد عنادها وتشبثت أكثر بالرجل :

« أرجوك ماتسبنيش ! »

عبثا حاول الرجل أن يطيب خاطرها ، عبثا حاول أن يعيدها إلى غرفتها ، أن يطمئنها ، فلقد رفضت ليلى أن تتركه ، وأصرت على أن يبقى معها حتى الصباح .

وبالفعل ، ظل عبد الفتاح نور يجلس بجوارها حتى مطلع النهار ، ظل صاحيا رغم ما كان ينتظره فى صباح اليوم التالى من واجبات ضيافة كان لابد وأن يقوم بها ، كان عليه فى الصباح الباكر أن يصحب ضيوفه فى نزهة على ظهور الخيل فى مزارع القصب الشاسعة ، وكان عليه بعد تناول الإفطار أن يصحبهم فى جولة بمصنع السكر الذى كان يعتبر

فى ذلك الوقت أعجوبة من أعاجيب الصناعة فى مصر..
وعندما طلع النهار ، وجاء زكى مراد إلى غرفة ابنته ، لم يفهم سر إصرارها على البقاء فى الغرفة حتى يحين موعد القطار فى الثامنة مساء ، لم يفهم سر إصرارها على الاعتذار عن الخروج فى نزهة الخيل وزيارة المصنع، لم يفهم شيئا لكنه رضخ لمشيئة ابنته وعنادها ، وظل مصلوبا بجوارها حتى حل المساء ، وركب القطار معها إلى القاهرة .



فى تلك السن المبكرة ، لم تكن ليلى تعرف كيف تعامل الرجال، ولقد كان درسها الأول مع أمير مخمور ، أمير ربما كان شبحا أو حلما أو كابوسا ، لكنه كان درسا علمها كيف تعامل من هو أعتى من الأمير ، تعلمت ليلى مراد فى تلك الليلة، ومن هذا الدرس ، كيف تعامل الملك نفسه !!

... ...

... ...

وتمر الأيام ...

تمر مرورا ثقيلا قاسيا لا يرحم ، تمر سنوات لا تعرف فيها ليلى طعم الراحة ، سنوات طافت بها بكل بقاع مصر ،

غنت فى الأفراح والحفلات ، واشتهرت بين الناس ، واشتد الإقبال عليها ، وكسبت مالا كثيرا ... طافت ليلى خلال خمس سنوات بكل مدن الصعيد ومراكزه وعشرات من قراه ، وزارت الوجه البحرى مدينة مدينة ، وكان طبيعيا، أن يرتفع أجرهاويتضاعف، وأصبح القادرون فقط هم الذين يطلبون ليلى مراد ... ورغم كل ذلك كان الحلم بعيد المنال ، لم يتحقق ، ولم يكن من الممكن أن يتحقق هذا الحلم وهى تطوف كالنحلة من فرح إلى فرح ومن مدينة إلى مدينة... فمهما كان الدخل كبيرا، ومهما تضاعف الدخل، ففى البيت جيش من الاخوة والاخوات والخالات ... كانت تعولهم جميعا!!

ثمة طريق واحد كان كفيلا بأن يحقق لها هذا الحلم ، طريق لو خطت فيه ليلى خطوة واحدة ، لانفتحت لها أبواب الشهرة والمجد والمال والرزق على مصاريعها ، وكان هذا الطريق هو : السينما.

كانت السينما حلما دون عشرات العقبات ، واذا كانت ليلى قد كبرت مع الأعوام وامتلأ جسدها واستدار واستغنت عن الصدر الصناعى بعد أن برز صدرها ، وعن الجونلات العديدة بعد أن استدار ردفاها وأصبحت فتاة ناضجة...فإن الوصول إلى عالم السينما كان شيئا آخر ، شيئا لابد من العمل له على

مـهل ، وفى تأن... كان هدفا لابد أن يتحقق من فوق ، من القمة ، من حيث يصبح خطوة أخرى نحو المجد ، من حيث تصبح الشهرة وساما واعترافا ومكانة اجتماعية فى نفس الوقت .

فى ذلك الوقت كانت ليلى قد غنت لأكبر ملحنى عصرها وأكثرهم شهرة ، كانت قد غنت لزكريا أحمد، والقصبجى، والسنباطى... وكانت قد غنت ألحان سيد درويش ، ودربت صوتها علي ألحان عبده الحامولى والادوار الصعبة والمواويل ... لكنها لم تكن قد غنت بعد لعبد الوهاب .

ومنذ عرض فيلم «الوردة البيضاء» – أول أفلام محمد عبد الوهاب – فى ديسمبر عام ١٩٣٣ ، أصبحت للفيلم الغنائى فى مصر سوق شديدة الرواج... لم يكن معنى هذا أن الفيلم المصرى كان يفتقر قبل عبد الوهاب إلى الأغنية ، بل معناه أن «الوردة البيضاء» كان أول فيلم غنائي مصرى كما يؤكد الكثيرون من نقاد السينما... كان «الوردة البيضاء» قنبلة اهتز لها الوسط الفنى اهتزازا ، وكان عبد الوهاب قد بلغ ذروة الشهرة والمجد... ورغم أنه كان تعاقد مع ليلى منذ سنوات على عشر أسطوانات ، فإن العقد لم ينفذ حتى بعد الانتهاء من تصوير فيلمه الثانى «دموع الحب» الذى تقاسمت البطولة

معه مطربة جديدة اسمها «رجاء عبده»... ولقد كان الامل يراود ليلى كما كان يراود زكى مراد ، وكان كل منهما يعمل للهدف بأسلوبه ، كانت ليلي تغنى قدر طاقتها وتكتسب جمهورا تتسع قاعدته تتسع يوما بعد يوم ، وكان زكى يداوم - من ناحيته - على الاتصال بالاستاذ ويزوره بين الحين والحين فى مكتبه بالموسكى ، ويخلق الفرصة لكى يسمع الاستاذ أخبار ليلى ، وأن يسمعها أيضا كلما سنحت الفرصة.

فى تلك الأيام كان فيلم «دموع الحب» يعرض فى سينما رويال، وكانت قصة الفيلم مأخوذة عن قصة «ماجدولين» أو «تحت ظلال الزيزفون» ، وكان عبد الوهاب ، مع مخرجه المفضل محمد كريم ، يبحثان عن بطلة لفيلمه الثالث الذى اختاروا له اسم «يحيا الحب».

... ...

... ...

لعبت فيلم عبد الوهاب الأول وجه جديد هى «سميرة خلوصى» وكانت بطلة فيلمه الثانى مطربة جديدة هى : رجاء عبده .. وكان زكى مراد قد استطاع أن يلفت نظر الاستاذ

إلى ليلى، وبطبيعة الحال كان عبد الوهاب يتتبع أخبار المطربة الجديدة، كما كان قد سمع – بالتأكيد– وايقن – بأذن الخبير – أن الصوت الموهوب قد تدرب بما فيه الكفاية ، فقرر أن يسند دور البطولة إلى ليلى فى فيلمه الثالث .

كان الأمر مفاجأة تماما ، ومع النشوة تلقى زكى مراد النبأ فى مكتب شركة بيضافون . فى الموسكى ، وهبط إلى الشارع لا تكاد الدنيا تسعة ، كان يعرف وجهته ، كان يعرف أين يجد ليلى الآن ، ليزف إليها البشرى .



فى تلك اللحظات بالذات كانت ليلى تبكي فى الظلام ، كانت تجلس وسط عدد من الصديقات فى سينما رويال وهن يشاهدن فيلم «دموع الحب» ، وكان جنون الفتيات فى تلك الأيام بعبد الوهاب قد بلغ الذروة ، كل فتيات مصر كن يعشقن عبد الوهاب ، وكانت ليلى واحدة من فتيات مصر اللاتى هوين فى هذا العشق وغرقن فيه ، فقط.... كانت هى تتميز عن باقى الفتيات بالأمل... الأمل فى أن تقف يوما أمام عبد الوهاب فى فيلم سينمائى ، تغنى أمامه ، ويغنى لها ، وتقول له : أحبك ويقول لها : أحبك .و في الظلام سمعت ليلى

حفيف خطوات ثم احست بانفاس أبيها خلف أذنها تهمس بكلمات ، كلمات نزلت عليها كالصاعقة ...ارتجفت ليلى ، وجفت دموعها فى الحال . والتفتت إلى أبيها والفرحة تنفضها نفضا فوق مقعدها ، وسألت غير مصدقة : «صحيح يا بابا ؟!»

ورد الأب بفرحته الطاغية : «وحانمضى العقد بكرة !»

وكان هذا أكبر من احتمال الفتاة ، فلم تستطع مشاهدة الفيلم، ولم تستطع تتبع أحداثه ، فغادرت السينما إلى الهواء ، إلى النور... كانت وكأنها تحلم ، غير أن الحلم بدا فى ضوء النهار حقيقة لا تقبل الجدل أو الشك ، لقد وافق عبد الوهاب على أن تلعب ليلى أمامه دورالبطولة .

وباتت ليلي أسعد ليالى عمرها على الإطلاق ، لكنها لم تكن تعلم ما يخبئه لها الغد ، لم تكن تعرف أحدا باسم محمد كريم ، ولم تكن تعرف من هو المخرج ، ولم تكن تدرى أن المخرج محمد كريم سوف يرفض بإصرار أن تلعب ليلى دور البطولة .

●●●

الفصل السادس

وخرجت على موعد مع عبد الوهاب ... لتحفظ الأغانى



ابتسمت الدنيا مرة واحدة فى تلك اللحظة التى همس فيها زكى مراد فى سينما روبال فى أذن ابنته ، وضرب الحظ ضربته التى انتظرتها العائلة لشهور بعد شهور، وسنوات من بعد سنوات.... لم تستطع ليلى أن تشاهد بقية فيلم «دموع الحب» المأخوذ عن قصة ماجدولين، مسحت دموع التأثر من أحداث الفيلم، وتركت العنان لدموع الفرح فانطلقت الى ضوء النهار فى الشارع لا تكاد تصدق أن الخبر حقيقى ... الشوارع والناس والسيارات وضوء الشمس وابتسامة الاب وكم كانت الدنيا حلوة فى ذلك اليوم، شىء هو كالحلم تماما، ولايكاد العقل يصدق أن ليلى سوف تمثل وتغنى أمام عبدالوهاب شخصيا، ذلك الشاب الأسطورة، معبود فتيات مصر وصاحب النصيب الأوفى من تنهدات العذارى .... فهل هناك بعد هذا كله شىء؟!

فى تلك الليلة لم ينم أحد من أهل البيت، شملت السعادة الأم والأخوة والأخوات وأكثر السكارى بالنشوة كان زكى

مراد نفسه، كانوا جميعا سعداء لأن الحظ دق باب البيت، لأن ليلى ستمثل وتغنى فى السينما، لأنهم سوف يودعون أيام الفقر إلى غير رجعة .... أما سعادة ليلى مراد نفسها فكانت من أجل شيء آخر تماما.

والذين عرفوا ليلى مراد، والذين يعرفونها عن قرب .... هؤلاء فقط هم الذين يستطيعون تصور السبب الحقيقى الذى من أجله كانت هذه الطفلة تنتفض فرحا فى غرفتها المظلمة والكل نيام، لقد تعودت ليلى مراد أن تكتم مشاعرها حتى عن نفسها، تعودت على ذلك ودربت نفسها عليه حتى أصبح هذا جزءا من طبيعتها الى اليوم... واذا كانت سميرة خلوصى بطلة فيلم «الوردة البيضاء» - أول أفلام محمد عبدالوهاب - قد لعبت فى الفيلم دور بنت باشا، واذا كانت رجاء عبده بطلة فيلمه الثانى «دموع الحب» قد لعبت هى الأخرى بنت باشا.... فهل يكتب لليلى أن تلعب فى فيلم «يحيا الحب» دور «بنت باشا» أيضا؟!

كان هذا هو السؤال الذى يدور فى رأس ليلى، وكان هذا وحده هو الأمل الذى يراودها، وظل يراودها حتى طلع النهار، واجتمع البيت كله يشرف على هيئتها، وخرجت إلى الشارع، وركبت الى الموسكى!

فى الموسكى، فى مكتب شـركـة أفـلام بيـضـا، كـان عبدالوهاب هناك .... يدق القلب بعنف بعنف، وتهرب الدماء من وجنتيها، وفى أعمق أعماقها سؤال: هل يقدر لهذا الشاب أن يحبها يوما كما تحبه؟!

جلست ليلى أمام عبدالوهاب وأمام آل بيضا صامتة، لم تكن آتية لتغنى، بل جاءت مع ابيها من أجل شىء آخر، شىء عرفته فى نفس تلك اللحظة، لقد جاءوا بها لكى يراها المخرج.

كان المخرج شابا ، طويل الشعر، عصبى المزاج، صارم النظرات، راح يتفحصها من أعلى رأسها إلى أخمص قدميها، كانت عيناه ناريتين تخلعان عنها كل ماتريد أن تستره .... كان محمدكريم - منذ اللقاء الأول - غير راض، فبعد لحظات هز رأسه نفيا وقال كلمة واحدة: «لا».

هكذا حكم عليها محمد كريم بالإعدام فى لحظة، وهكذا سقط قلب ليلى مراد بين ضلوعها، وهكذا ازداد صمت محمد عبدالوهاب دون أن تختفى ابتسامته الساحرة.... كان محمد كريم يراها صغيرة، ضئيلة، غير مقنعة .... وبدأت معركة حامية الوطيس كانت كل أسلحة عبدالوهاب فيها كلمة أو كلمتين كل خمس دقائق.... وكانت كلمات محمد كريم مثل

قنابل تنفجر.... إن ليلى لاتصلح للدور، هكذا يراها هو كمخرج، وإذا كان عبدالوهاب مصمما - بصفته شريكا فى الفيلم وبصفته عبدالوهاب ألا - على أن تغنى ليلى معه ، فليسند إليها أى دور آخر تؤدى فيه أغنية أو أغنيتين، وليبدأوا فى البحث عن بطلة أخرى.

كان كريم كلما صمت، احست ليلى أن قرارا بإعدامها قد صدر، غير أن عبدالوهاب - وياللعجب - لم يتراجع، وظل على موقفه هادئا، يقول كلمة أو كلمتين ويترك المجال لمحمد كريم لكى يقول مايريد.... وغرقت ليلى لأذنيها فى المخاوف والأحلام، حتى أفاقت على عبدالوهاب وهو يبتسم لها قائلا:

«مبروك يامدموازيل ليلى، وان شاء الله حاننجح نجاح عظيم!».

وخرجت ليلى على موعد مع عبدالوهاب، لكى تحفظ أغانى الفيلم الجديد!!



ذات يوم - بعد أكثر من عشر سنوات من هذا اليوم المشهود- سألت ليلى مراد صديقها محمد عبدالوهاب سؤالا، قالت: «استاذ عبدالوهاب....إلاّ ليه أنا دايما باصدقك وأنت بتغنى؟!»

ورد عليها عبدالوهاب باسما:

«أنا أصلى عمرى ماغنيت إلاّ وأنا باحب ياليلى!».

وليلى مراد – حتى رحل عبد الوهاب من عالمنا – لا تنادى عبدالوهاب باسمه مجردا، ورغم الصداقة والعشرة وأكثر من خمسين عاما، فلا تزال تحمل له هذا الاحساس العطر بالصدق والحب والاحترام، ولابد أن تسبق اسمه بلقب «استاذ» .... ولقد كانت ليلى تصدق عبدالوهاب كلما غنى، وكانت تصدقه وهو يمثل، وعندما جلست إليه لتحفظ أول لحن لها معه كانت غارقة لشوشتها فى حبه، وكان هو غارقا لشوشته فى المجد الذى احاطه من كل جانب، فى ألوف الفتيات اللاتى كن يقعن فى حبه، فى افلامه التى تكتسح السوق اكتساحا، فى أغنياته التى يرددها الملايين، كان عبدالوهاب لاهيا عن ليلى، لكنه كان مدركا تماما لكل ما يعتمل فى نفسها، فتجاهله!

مع التدريبات الشاقة التى بدأت مع عبدالوهاب، بدأت مرحلة الاستعداد للفيلم، وتفصيل الفساتين، والتدريبات على الحركة، والإلقاء ... و ... وكانت أول أغنية تحفظها ليلى من عبدالوهاب هى أغنية «ياما ارق النسيم لما يداعب خيالى!»

ورغم عصبية محمد كريم المتزايدة، فإن كل شيء يهون إذا ما جلست إلى عبدالوهاب... كان المفروض أن تصور الأغنية على البلاج في الاسكندرية... وكانت البطلة - ليلى مراد - في حالة نفسية عالية، كانت سعيدة ومرحة، وانتهى عبدالوهاب من اللحن، وحفظته ليلى، ودخلت استديو مصر لأول مرة لتسجله.

ووقفت ليلى أمام الميكروفون لأول مرة، وبدأت تغني.

كانت الأحاسيس الجديدة تنتابها في كل لحظة، فلقد كان كل شيء يتغير بسرعة، وإذا كان الأجر الذي تقاضته ليلى مراد عن بطولة فيلمها الاول لا يزيد على الثلاثمائة جنيه، فإن طموحها كان أكبر بكثير من هذا، كانت قد بدأت تصدق أباها، وتقتنع أنها قد خلقت للغناء، لم لا وهي تقف أمام الميكروفون وتعيد الأغنية ثلاث مرات حقا، لكنها تؤديها، ويصفق لها عبدالوهاب شخصيا، ويقول لها - لأول مرة - «براڤو ياليلى» دون أن يسبق اسمها بلقب مدموازيل؟!

ترى... هل بدأ يحبها كما تحبه؟!

سجلت ليلى لحن «ياما ارق النسيم» وعادت إلى البيت تحملها الأحلام والسعادة، غير أنها ما كادت تدخل البيت حتى دق جرس التليفون، وكان المتحدث هو عبدالوهاب نفسه :

«أنا متأسف يامدموازيل ليلى، حانعيد اللحن بكره تانى!».

وهوت ليلى من قمة السحاب إلى أعماق الأرض... فما الذى حدث، ولماذا، وكيف... وهاهو ذا يقول لها مرة أخرى يامدموازيل، وضعت سماعة التليفون وانهمرت دموعها، انهمرت بلا توقف، وتجمع حولها الجميع، ولابد من أنها فاشلة، ولابد من أن عبدالوهاب جاملها فى البداية، ولابد من أنها لم تعجبه.... و.... وفى اليوم التالى عادت إلى الاستوديو ووقفت أمام الميكروفون، وأعادت اللحن خمس عشرة مرة حتى قال عبدالوهاب : «براڤو ياالليل».

وعادت ليلى إلى البيت ليدق جرس التليفون مرة أخرى، وليأتيها صوت عبدالوهاب يقول: «متأسف، لازم نعيد بكره تانى!! » ولترتمى باكية، لم تعد تستطيع احتمال الفشل بعد أن تعودت النجاح.... غير أنها استطاعت أن تتمالك نفسها، وأن تصمم على خوض المعركة، وأن تنتصر.

ذلك أنها فى اليوم التالى، وبينما كانت تقف أمام الميكروفون، دخل محمد كريم الى قاعة التسجيل بعصبيته يشرح لها الموقف: «شوفى يا شاطره......».

عندما تحدث محمد كريم اطمأن قلب ليلى مراد، إذن فالمعترض لم يكن عبدالوهاب، كان المعترض محمد كريم

نفسه، انه يرى أن صوتها الحزين لا يتلاءم مع الموقف الذى تغنى فيه .... خاصة فى المقطع الذى يقول : «ولما جه الشط الهادى ريح جنبه.... ووشوش الرمل النادى وشكا غلبه».

هذه كلمات مرحة متفائلة، فلماذا تؤديها هى بحزن شديد؟!

قالت ليلى حاضر وخلت الى نفسها، لقد اكتشفت أن الذنب ليس ذنبها، إن اللحن الذى وضعه عبدالوهاب حزين، وهى تؤدى اللحن كما حفظه لها عبدالوهاب، وإذا كان لابد من التغيير، فليغير عبدالوهاب لحنه إذن؟!

فى لحظة ايقنت ليلى كل شيء.

فى لحظة ايقنت أن محمد كريم يخشى أن يخبر عبدالوهاب بالحقيقة، وأن عبدالوهاب لم ينتبه إليها، فقررت أن تواجهه.

كانت تعلم علم اليقين أنها مقدمة على عمل خطير قد يكلفها مستقبلها كله، لكنها أيضا كانت تعلم أن الذنب ليس ذنبها...

وما أن دخل عبدالوهاب إلى صالة التسجيل، حتى صاحت ليلى :

«استاذ عبدالوهاب، الغلطة مش غلطتى أنا.... باقول اللحن زى ما أنت عامله، وأنت عامله حزين، وده مش عاجب الاستاذ كريم».

فى هدوء شديد قال عبد الوهاب: «كده؟!»

وردت ليلى:

«فعلا الاستاذ كريم معاه حق، أنا لما باقول المقطع باحس بحزن!»

وصمت عبدالوهاب قليلا، واطرق لثوان ودندن بصوت خافت، ثم رفع رأسه وقال:

«نأجل البروفة لبكره»!

●●●

كان هذا هو الدرس الأول الذى تعلمته ليلى مراد، ففى تلك الليلة انكب عبدالوهاب على اللحن فغير فيه وبدل، وجاء المقطع الحزين مرحا راقصا، وغنته ليلى، ورضى عنه المخرج، ولم يتعال الاستاذ والنجم المكتسح... بل تقبل النقد فى رحابة وعندما اقتنع، أعاد النظر فيه.



الفصل السابع

أنا بحبك يا أستاذ !!



الآن أصبحت ليلى مراد نجمة !

سجلت كل أغانى الفيلم، ودخلت الاستوديو من اوسع ابوابه!....ووقفت تحت الأضواء، وتحركت أمام الكاميرا، ومثلت، ضحكت، وبكت، ووضعت الماكياج وبدأت الصفحات الفنية تتحدث عن بطلة فيلم عبدالوهاب الجديد، وكان عبدالوهاب كعادته استاذا فى تقديم فنه للناس وبدأ الوسط الفنى ينتظر هذا المولود الجديد عندما يقف بجوار القمة، تحققت كل الاحلام فجأة.... حتى أحلام المراهقة والصبا تحققت، فلقد كانت ليلى تلعب دور بنت باشا، وفى الفيلم أحبت عبدالوهاب... وفى الفيلم أحبها، غازلته ، غازلها، سمعت كلمات الاطراء فارتجف قلبها بالأمل لكنها كانت تستميت فى الوصول إلى الهدف ، تستميت إلى حد الانقطاع الكامل - طوال شهور تصوير الفيلم - عن إحياء الحفلات رغم ما كان يسببه هذا من ضيق مادى، لكن هدفها أبدا لم يكن ابن باكر، كان الهدف دائما ابن عام أو عامين أو عشرين عاما قادمة!

عندما سجلت أغانى الفيلم على اسطوانات نجحت الاسطوانات نجاحا هائلا، ووقعها عبدالوهاب عقدا آخر بألف

جنيه للاسطوانة، وكان العقد الاول بثلاثين جنيها فقط.... وحاول عبدالوهاب أن يوقع معها عقودا سينمائية جديدة، لكن محمد كريم رفض واصر هذه المرة على رفضه.... فرضخ عبد الوهاب.

ترى ما الذى كان يخبئه المستقبل؟!

كان كل شىء مخططا ومرسوما وواضحا كل الوضوح.... أن الامل الآن معقود على نجاح الفيلم، واذا كان محمد كريم قد رفض ورضخ عبدالوهاب لرفضه، فلابدأن يطلبها مخرج آخر، لابد أن تلعب فيلما آخر.

فهل يحدث هذا؟... ومتى يحدث إن حدث؟!

إن ما نستطيع ان نؤكده اليوم أن ليلى كانت تفكر فى هذه الأمور، وأن المستقبل كان يشغل بالها وحيزا من تفكيرها، لكنها كانت ليلى فى البداية والنهاية، كانت تعد نفسها لأن تلعب دور ليلى بالنسبة لشباب مصر كما لعب عبدالوهاب دور قيس بالنسبة لفتياتها... فلعبت الدور دون تردد، كانت تمرح وتلعب وتضحك وتعيش دنياها كما يجب أن تعيشها بنت باشا فى ربيع العمر.... كانت تفكر لكنها لم تكن تدبر.... كان زكى مراد قد وضع الآن كل ثقله وخبرته من أجل هذا الهدف.... فتركت له ليلى كل شىء وتفرغت للحب!!

نعم.... وقعت ليلى فى حب محمد عبدالوهاب، وغرقت فى الحب لشوشتها.

واذا كانت البداية خيالا صرفا، فلقد تحقق الخيال بحذافيره الآن.... ومنذ أن دخلت ليلى مراد الاستوديو لأول مرة أصبحت لها علاقة بعبدالوهاب، علاقة زمالة، علاقة أخوة، علاقة رؤية، أى علاقة والسلام.

إنها تراه كل يوم... نفس الشاب الوسيم الرقيق الأنيق.... أبدا لم تر عبدالوهاب مبهدلا مثل باقى الفنانين أو منكوش الشعر....

وبدا لها فى تلك الأيام وكأنه بالفعل يلعب أمامها دور قيس... ولم تواجه ليلى نفسها بالأمر فى البداية، لكنها وقفت ذات يوم أمام المرآة تسأل :

- «ماذا بعد ؟!»

كان هذا يوم تخلف عبدالوهاب عن الحضور إلى الاستوديو، لم يكن لديه «تصوير» فى ذلك اليوم، فلم يحضر، وغابت ليلى عن الدنيا، انقبضت، ضاقت بها الدنيا، باخ الاستوديو وباخت الاضواء ولم يعد لشىء طعم.... بدت لها الحكاية جدا وليست هزارا، وعندما جاء عبدالوهاب فى اليوم التالى قررت أن تواجهه، أن تقول له : إنها تحبه... قررت أن تحسم الأمر، ولو بينها وبين نفسها!؟ لكنها فى هذا اليوم لم

تسـتطع أن تنفـرد بـه... ظلت تتحـين الفـرصـة طوال النهـار، لكنها لم تستطع، ولم تستطع لايام، لكنهـا اقتنصته ذات دقائق خمس، فى غرفة الماكياج!

وقعت المصـادفة أو صنعت.... ليس هذا هو المهم، المهم أن المواجهة حدثت.... كان عبدالوهاب فى غرفة الماكياج فدخلت وجلست على المقـعـد المجـاور له وراحت تدردش فى انتظار دورها لوضع الماكياج... وخرج الماكيير من الغرفة لدقائق... واصبحـا وحدهمـا، فالتفتت نحوه، وضـاع الكلام، تبدد، تناثر هباء فى الهواء... والتفت اليها عبدالوهاب مبتسما، منتظرا أن تتحدث، فسألته:

«أنت حاتحفظنى اللحن الجديد إمتى؟».

سألها بدوره :

«لحن أيه؟!».

«الـ ...... اللحن الجديد!».

«ما حنا سجلنا كل أغانى الفيلم ياليلى!».

أوقـعـهـا عـبدالوهاب فى المحظور فـواجـهت نفـسـهـا مـرة أخرى، فهل تخبره؟

وانقذتهـا عـودة الماكـيـر، فـتـشـاغلت بالحـديث مـعـه .... وابتسم عبدالوهاب!

الحقيقة الثابتة أن عبدالوهاب كان فاهمـا كل شىء، لكنه

كان مصرا على ألا يفهمه!!

وعندما كانت ترغى مع الماكيير هربا من حديثها معه، فاجأها عبدالوهاب بقوله:

«انتى بترغى كتير ليه يا ليلى!»

واغتاظت ليلى، انفرست منه، طقت، كرهته.... لكنها ظلت تحبه!

ولقد أحبت ليلى مراد فى حياتها كثيرا.... أحبت حبا ملتهبا وعاصفا، أحبت فى قصص يعرفها الناس، وقصص لايعرفها أحد سواها، وصديقة لها منذ عهد الطفولة.... لكنها أبدا لم تحب رجلا مثلما أحبت عبدالوهاب....

....

....

كان عبدالوهاب هو حبها الاول، هو عطر الشباب الدافىء يهب فى الربيع فيوقظ فى الانسان أحلى ما فيه.... ورغم كل ما عانته ليلى من عبدالوهاب فى الايام الاولى لتصوير الفيلم، فإن حبها له ظل متأججا، وعندما انتقلوا جميعا إلى الأسكندرية لتصوير بعض المناظر الخارجية للفيلم، كانت ليلى لاتزال تحب عبدالوهاب بنفس العنف، وعندما تشاهد الفتيات وهن يلتففن من حوله فى بهو فندق الوندسور، كانت تلهب نار

الغيرة قلبها... اما هو فكان لاهيا عنها، يبتسم ويتحدث ويستمع ويتمتع بشبابه بقدرة النجم الواثق بنفسه المعجب بها فى نفس الوقت... وفى بهو الفندق تجددت الصدفة... صنعت أو كانت صدفة بالفعل، فلقد تجددت والسلام، وأصبحا وحدهما.

«اسمع يا استاذ... انا عاوزه اقول لك على حاجة؟»

فوجىء عبدالوهاب بالحديث فالتفت إليها فى بطء . كان يرتدى البدلة والطربوش، كان أنيقا وجميلا.... التفت نحوها وابتسم، وانفجر غيظها منه كالقنبلة:

«أنا باحبك!».

ظل عبدالوهاب على هدوئه وابتسامته، ظل صامتا كأنه ينتظر بقية الحديث، ولم يكن هناك سوى:

«انا باحبك، باحبك قوى قوى!».

الغريب أنه لم ينطق، لم يفه بكلمة، ولم تغرب ابتسامته، ولا اعترى هدوءه ، أقل تغيير.

«أنا مش قادرة أخبى!خلاص!»

هنا فقط تحرك عبدالوهاب، مع قمة العصبية عند الفتاة رفع ساقا ووضعها فوق الساق الأخرى، وظل يضرب ركبته بيده اليمنى برقة، وراح يربت على ساقه... ثم، ثم ضحك!!

و...... وكـان هذا هو درس الحب الأول فى حـيـاة ليلى مراد.

كـان درسـا قـاسـيـا شـديد العنف عظيم الكبرياء، دارت الدنيا بها فـتشبثت بالمقعد، وقد غرقت فى بحر من الخجل، صـعـدت الدمـوع إلى عينيـهـا وارتجفت أصـابعـهـا .... لكن عبدالوهاب كان يضحك ويضحك، بصوت عال، وفى بهو فندق الوندسور الشـهير وعلى مسمع من الجميع كـان يضـحك.... وارتجف صوتها وهى تكاد تتوسل:

«معناها إيه الضحكة دى.... أنا بحبك!».

بالحرف هذا ما قالته ليلى، فاختفت ضحكة عبدالوهاب، وسدد إليها عينيه فى غضب، وجاء صوته صارما وهو يقول:

«أنا افهم ان دى قلة أدب، ازاى تتجرئى وتقولى لى كده؟».

سدد إليها الطعنة بيد خبير فأصابت منها مقتلا، وجرت دموعها بلا انقطاع... وبعد ثلاثين سنة بالتمام والكمال، سمع عبدالوهاب هذه الحكاية فتذكرها، وضحك وقال لليلى مراد:

«أنا قلت لك: بلاش سـفـالة يابنت انتى... لحسن أقـول لبابا!».

وايا كان الأمر، فلقد تهاوت كلمات ليلى وهى تقول: كأنها تلفظ النفس الاخير:

«إنت مش بتحبنى؟!».

أعظم ما كان فى عبدالوهاب، وأعظم ما فيه حتى رحل عن دنيانا بالنسبة لليلى مراد:

إنه كان يتحدث بكلمات مهذبة، بلهجة ارستقراطية، بأسلوب أولاد الناس... كان فارسا يبارز بمنديل من حرير.

نهضت ليلى وهى تترنح بالفعل كانت تعلم أن عليها أن تصور مناظر أغنية «ياما ارق النسيم» عصر ذلك اليوم، صعدت إلى غرفتها بالفندق وقلبها ينزف، دخلت الغرفة واغلقت الباب، وانخرطت فى البكاء.



الفصل الثامن

ليلى تخلع الفستان الأسود !



كـانت ليلي مـراد تحب عبـد الوهاب حـتى وفـاته ، مـرت السنوات والأحداث وتزوج عبد الوهاب وطلق وأصبح أبا ... وتزوجت ليلى مراد وأصبحت أما ... أصبح هو محمد عبد الوهاب وأصبحت هى ليلى مراد ، أحب كما أحبت هى ، تقدمت بهما السن وأصبحا يتذكران تلك الأيام ويضحكان وكأنهما يشاهدان طفلين يلعبان فى الرمال ... لكنها تحبه ، لاتزال تحبه ، لم يبارحها عطر سنوات الشباب الاولى رغم مرور العمر !

كيف ، ولماذا ... وما الذى يعنيه هذا الكلام !!

الجواب : عند عبد الوهاب نفسه ، فى شخصيته ، فى تاثيره على هذا الجيل من الفنانين ، سيطرته المذهلة على الذوق الموسيقى فى مصر ، وعلى من يريدهم أصدقاء له !! .

وفى ذلك اليوم المشهود فى بهو فندق الوندسور . كان على ليلى مراد أن تستعد - رغم دموعها - بعد ساعات لتقف أمام الكاميرا ، كان عليها أن تصور مشاهد أغنية «ياما أرق

النسيم» على شاطىء البحر ... وعندما ازف الموعد مسحت ليلى دموعها ، وارتدت ملابسها ، ووضعت الماكياج واستعدت لأن تبتسم وتغنى ... وقبل أن تدور الكاميرا اقترب منها محمد كريم ثم سألها وهو يحملق فى وجهها :

«انتى عينيكى حمرا ليه ؟!»

ولم ترد ليلى ، كانت تبدو محطمة تماما ... وظلت تعانى لأسابيع طويلة ، ظلت تبكى وتسهد حتى انتهى تصوير الفيلم ، وعادت إلى القاهرة ... ووجدت نفسها مرة أخرى أمام الحياة وجها لوجه ، فعادت تحمل المسئولية ، وتقيم الحفلات ، وتذرع مصر من أقصاها إلى أقصاها ، ولم تعد ترى عبد الوهاب كل يوم ، واجتذبتها الدنيا ، فغابت عن الوعى !!



ومضت الشهور ، شهرا بعد شهر ، وعرض فيلم يحيا الحب ، ونجح ، وسجلت ليلى أغنيات الفيلم على اسطوانات نفدت كلها فى أسابيع قليلة ، وأصبح صوتها يلعلع من الراديو كل يوم ، ولمع نجمها ، وارتفع أجرها ... وذات يوم دق بابها مخرج سينمائي اسمه توجو مزراحى .

لم يكن المهم فى الموضوع أن توجو مزراحى كان مخرجا سينمائيا مرموقا ، لكن الأهم أن اسمه فى تلك الايام ، ارتبط

بقمة فنية تفردت هى الأخرى - مثلها مثل عبد الوهاب - في عالمها ومجالها ، كان اسم توجو مزراحى قد ارتبط بيوسف وهبى .

كانت المفاجأة أكبر من أن تتحملها ليلى ، ها هو ذا وجه جديد يبدأ من القمة ويستمر عليها ، لكنها كانت ترتعد حقا ... ذلك إنها عندما وقعت العقد مع عبد الوهاب وآل بيضا لتلعب دور البطولة فى فيلم يحيا الحب ، كانت تعلم أن العقد قد وقع معها لانها مطربة أولا ، كان الغناء هو الهدف الأساسى من المشروع كله ... إن عبد الوهاب «مطرب» والافلام التى ينتجها ويظهر فيها ، أفلام غنائية فى المقام الأول ... ولكن : كيف يكون الأمر أمام «غول» التمثيل فى مصر ، أمام يوسف وهبى بكل شهرته وصيته ومكانته الفنية !!

هنا .. يجد الانسان نفسه مضطراً إلى التوقف ، والتأمل.

التوقف لأن ليلى مراد عرفت فى تاريخ الفن فى مصر على أنها مطربة ، لم تشتهر أبدا كممثلة ، لكن بدايتها هذه تجعل الأمر قابلا للمناقشة ، حتى ولو كان اختيارها لأفلام يوسف وهبى من أجل الغناء أيضا !

لقد كانت قمة ليلى مراد الفنية - دون أدنى شك - فى فيلم «غزل البنات» . ولقد كان هذا الفيلم بالذات «ضربة» فنية

ارادها أنور وجدى - زوج ليلى مراد وصاحب أغرب القصص فى حياتها - مدوية ، كان ضربة فنية جمع فيها كل القمم بلا استثناء ... نجيب الريحانى ، ويوسف وهبى وعبد الوهاب معاً وفى فيلم واحد ... وكانت بطولة الشباب فيه لانور وجدى - الذى لعب فى الفيلم دورا ثانويا - وليلى مراد ... أما بقية أبطال الفيلم فكانوا : محمود المليجى ، عبد الوارث عسر ، فردوس محمد ، سعيد أبو بكر ، ثم سليمان نجيب ... واذا كنا نعترف مقدما ، أن كل واحد من هؤلاء يمثل قيمة فنية في حد ذاتها . فان ليلى مراد - حتى ولو كان دورها الأساسى فى هذا الفيلم هو الغناء - قد وقفت أمامهم جميعا ، ومثلت أمامهم جميعا ، وأثبتت وجودها أمامهم جميعا !

وهو شيء يدعو إلى التأمل ، ويدعو إلى التفسير ... فلم يحدث فى تاريخ الفن فى مصر ، أن وقفت «مطربة» - نحن هنا نستثنى كوكب الشرق أم كلثوم استثناء لا جدال فيه - أمام هذا الحشد الهائل من الممثلين ، لا فى فيلم واحد ، ولا فى مجموعة أفلامها جميعا .

واذا كانت هذه هى المحصلة ، فلا بد أن البداية كان لها أثر ما ... أثر لا نستطيع اليوم أن نكشف سره ولو بذلنا أكبر الجهود ، ذلك أن ليلى مراد وقفت أمام يوسف وهبى ، لا فى فيلم واحد ، بل فى ثلاثة أفلام متتالية ...

كان الفيلم الاول الذى عرضه عليها توجو مزراحى هو فيلم ليلة ممطرة .

وكان الأجر الذى عرض عليها هو ١٢٠٠ جنيه ، فلم يتردد زكي مراد ... بدأ الأمر كله وكأنه مقامرة أو مغامرة ، ولكن ، هل ثمة طريق آخر نحو الامل ؟!

وعندما وقعت ليلى العقد وتسلمت العربون ، انتقلت العائلة - فورا - إلى مسكن آخر في مصر الجديدة ، في شارع اسمه شارع الطيران ، ولم تمكث العائلة فى هذا المسكن طويلا ، فسرعان ما انتقلت - مع ذيوع اسم ليلى وانهيال المال عليها - إلى مسكن أكثر اتساعا فى شارع المراغى .

كانت ليلى قد خطت فى الطريق خطوات ، هى تترك كل شىء لزكى مراد ليدير الأمر والعقود ويسعى ويناقش ويرفع الاجر ويرفض العروض أو يقبلها ، تركت هذا له حقا لكنها كانت تتعلم منه ، وفى بضع سنوات كان أجرها عن الاسطوانة الواحدة قد ارتفع من ٣٠ جنيها إلى الف جنيه مرة واحدة ! ... لم لا وهى تغنى لعبد الوهاب والسنباطى وزكريا أحمد وكبار موسيقيى مصر، وأصبحت الافراح التى تحييها ليلى أو تقبل احياءها ، هى أفراح الطبقة القادرة .. ذلك أنها كانت قد قفزت من أذنى الأمير السكران فى كوم أمبو - وقبل

أن تظهر فى فيلم يحيا الحب - إلي آذان الطبقة كلها ، وغنت - قبل أن تصبح نجمة سينما - فى أحد الأفراح التى تحدثت عنها مصر طويلا .

كيف حدث هذا ؟!

مرة أخرى لابد من وقفة ، ولابد من عودة إلي الوراء قليلا.

وإذا كان عبد الوهاب قد اشتهر خلال حياته بالذكاء الشديد ، فلقد استفادت ليلى من هذا الذكاء إلى أقصى ما يمكن ... وعندما أراد مكرم عبيد باشا - سكرتير حزب الوفد - ان يحيى فرح شقيقته ، فلقد كان امرا طبيعيا أن يحيى الفرح صديقه محمد عبد الوهاب ، كان مكرم باشا عازفا ماهرا على العود ، كان فنانا وسميعا وذواقا للطرب ... وقد طلب من عبد الوهاب أن يرشح له مطربة تغنى معه فى الفرح... وكانت المفاجأة : أن عبد الوهاب رشح بطلة فيلمه الجديد ، رشح ليلى مراد .

ولقد تردد مكرم عبيد طويلا ، لكن تردده ذاب أمام إصرار عبد الوهاب الذى كان يعرف القيمة الفنية لصوت ليلى ، والذى أراد - دون شك - أن يدخل بطلته الجديدة باب الشهرة الذهبى فوق بساط يوصلها إلى تلك الطبقة ... وسارت ليلى فوق البساط بسهولة ، ونجحت ، وغنت ، واطربت ... وها هي

ذى ألحان عبد الوهاب تغنيها عن الاغنيات القديمة التى كانت تغنيها فى الافراح، وها هي ذى ألحان فيلم يحيا الحبُ تنتشر بين الناس ، وتضاف إليها ألحان جديدة لفيلم ليلة ممطرة ... و ... وكانت البقية فى الطريق .

واذا كان عبد الوهاب نجما يسطع فى عالم الغناء ، واذا كان «دون جوان» تتهافت عليه الفتيات ويحترقن حبا فى صوته ... فلقد كان يوسف وهبى نجما آخر يسطع ويتوهج في عالم المسرح والسينما ، وكان أيضا «دون جوان» من نوع تنتحر من أجله النساء!!

دخلت الاستوديو فى اليوم الأول لتقف أمام يوسف وهبى وهى تعلم أنها ليست روز اليوسف ولا فاطمة رشدى ولا أمينة رزق دخلت متعثرة ، لكن يوسف سرعان ما احتواها بصوته العريض وابتسامته وقامته الفارهة ، وهمسه الفرنسى بتلك اللكنة الشديدة الدقة يتسرب إلى أذنيها كالمخدر :

«انتى ليه عاملة زى الصينى تنكسرى من أول لمسة !»

آه يا أحلام الطفولة الموشاة بالتراتيل فى كنيسة «نوتردام دى زابوتر» ، ومنذ غادرت المدرسة لم تسمع تلك اللكنة بتلك الدقة المنغمة بالرقة ، ولا تكاد الفتاة ترفع رأسها إليه حتى يختفى ، وتفتح فمها دهشة وهى تشاهد العملاق وقد تحول

إلى عجينة طرية في يد المخرج ... ناداه المخرج ليصور مشهدا فأطاع ، مثل المشهد فلم يرض المخرج وطلب منه أن يعيده فأطاع طلب منه المخرج أن يتحرك فتحرك ، أن ينطق فنطق ، أن يقف فوقف ، أن يغضب فغضب ... وعندما انتهى المشهد ، عاد إليها وعادت إليه ابتسامته !

«انتى خايفة من أيه يا حلوة ، ولا يهمك ، أنا حاقف جنبك بس ماتقوليش لحد !!»

ووقف يوسف وهبى بجوارها بالفعل ، راح يشجعها ويوجهها ويهمس لها كيف تلعب الدور ، راح يوسف يعلمها كيف تبكى الناس ، وكيف تمثل ... وكانت ليلى تخطىء ، وكان ينبهها إلي الخطأ ، لكن صوته أبدا لم يتعد أذنها إلى آذان الآخرين .

لم تحب ليلى يوسف وهبى ، ابدا لم تقع ليلى فى حبه ... ولقد كادت تقع فى حب ممثل آخر اسمه فاخر فاخر ... كان فاخر فاخر من تلاميذ يوسف وهبى ، وكان ممثلا عبقريا وعظيما ومعروفا ، وكان شديد الجمال ، شديد الجاذبية ، لكنها كانت قد تعلمت من درسها الاول مع محمد عبد الوهاب، تعلمت الا تقع فى الحب ابداً، وأن تهرب من الاستوديو كلما انتهت من عملها ... وعندما انتهت ليلى من تصوير فيلم «ليلة ممطرة» ... كانت قد تعلمت شيئا واحدا ، علمه لها يوسف

وهبى واقنعها به ... كان يوسف «ابن باشا» ، ابن ناس ، من عائلة معروفة ، وكان فنانا كبيرا ، وكان يحترم فنه كما يحترم ذاته ... وتعلمت ليلى أن علي الفنان أن يحترم نفسه حتي يحترمه الناس ، فقررت أن تخلع الفستان الأسود - لأول مرة منذ احترفت الغناء في حفلاتها وخرجت من الاستوديو تحمل نفسا أخرى ، وقلبا آخر ، وذهبت إلى الخياطة ، وطلبت فستانا أبيض اللون !!



لم تمض أسابيع قليلة حتى عرض فيلم «ليلة ممطرة» فاكتسح السوق اكتساحا ، واذا كان فيلم يحيا الحب قد نجح فذلك لأن بطله محمد عبد الوهاب ، أما والفتاة تقف اليوم أمام عملاق التمثيل فى فيلم واحد ، أما أن تثبت وجودها ، فهذا يعنى أنها تحمل موهبة كبيرة ... وسرت أغانيها فى مصر لتدخل كل بيت ، وكل قلب ، وجاءها توجو مزراحي يعرض عليها أن تلعب البطولة فى فيلمين آخرين ، وأمام يوسف وهبى.

ولم تقل ليلى : نعم ... لكنها قالت : حاتدفع كام !!

وابتسم توجو مزراحى الذى دفع لها منذ أسابيع ١٢٠٠ جنيه عن فيلم ليلة ممطرة ، ابتسم وقال : ٢٥٠٠ جنيه للفيلمين.

وقالت ليلى : لا

قالتها وهى واثقة أشد الثقة بأنه سيرفع الاجر ، واختارت رقما كانت واثقة – أيضا – بأنه سوف يهز الرجل هزا .. لكنها كانت واثقة – مرة ثالثة – بأنه سيوافق .

«عاوزه كام يا مدموازيل ليلى؟!»

«عاوزه ٣٠٠٠ جنيه للفيلم الواحد !»

وكاد توجو مزراحى يقع مغشيا عليه لم يكن زكى مراد – الأن – هو الذى يتفاوض كانت السنوات قد علمت العصفور كيف يصبح نسرا ، وكانت ايرادات الفيلم خيالية واشتهرت أغانى ليلى مراد فيه ، كانت قد أصبحت – بعد فيلمين اثنين – فيديت ، وتحولت إلى «ليلى» الشباب فى مصر ... وأصبح اسمها ماركة مسجلة ، ذلك أن الفيلمين اللذين عرض عليها توجو مزراحى أن تلعبهما أمام يوسفى وهبى ، كانا يحملان اسمى : ليلى فى الظلام، وليلى بنت الريف !!

حاول توجو مزراحى أن يخفض الأجر ، لكن ليلى أصرت على موقفها ، فرضخ الرجل ، ووقع معها العقدين .

ها هو ذا المجد ينحنى لتصعد إليه تلك الفتاة التى أصبحت فيما بعد – وحتي اليوم أشهر مطربات الشاشة

المصرية . ها هو ذا المجد يأتيها بالمال بلا حساب ، وها هى تشترى سيارة شيفروليه فارهة وتقودها بنفسها مثلها مثل بنات الباشوات والأميرات وها هى ترفض عروض الحفلات أو تطلب أجورا خيالية عن ليلة واحدة ... واذا كان غناؤها منذ عام وبعض عام فى فرح شقيقة مكرم عبيد حلما تحقق ، فمثل هذه الافراح الأن أصبحت عبئا ... كانت الحفلات - أية حفلات - تذكرها بالدرجة الثانية ، بقرى الصعيد ومراكزه ، بالغبار ، بالوحدة ... بالطعام على مائدة خاصة مع الموسيقيين، بالتعب ، بالبهدلة ... وانهالت عليها عقود الاسطوانات ، وكانت اسطواناتها تطبع بالألوف ، وتدفق المال بين يديها ، وأراحت العائلة تماما ، ووجد زكى مراد نفسه يرقب جنينه وقد تحول إلى عملاق ، وكانت الست جميلة تفعل نفس الشىء الذى كانت تفعله منذ سنوات ، تنهض من الفجر لتجهز الطعام والشراب والملبس وكل شئ ، وتظل تدور وتدور طوال يومها فى البيت ، حتى اذا جن الليل ، ونام الجميع ، ظلت هى ساهرة حتى تأتى ليلى ، لتطمئن عليها ، لتضعها فى الفراش ثم تنام .

وعرض الفيلمان ، ونجحا نجاحا شديدا وأصبحت ليلى تملك رصيدا هائلا من الاغنيات ، وجاءها توجو مزراحي بعقد

جديد ، وقصة جديدة ، قصة ربما كان يعمل فيها منذ أن دخلت ليلى الاستوديو معه لأول مرة ... جاء توجى مزراحي يحمل عقدا جديدا، وكان يعلم علم اليقين وقد نجح فيلماه كل هذا النجاح ، أن ليلى سوف ترفع أجرها هذه المرة أيضا ، وكان مستعدا لذلك تماما، وبالفعل . رفعت ليلى أجرها من ٣٠٠٠ جنيه للفيلم ، إلى ثمانية آلالف جنيه دفعة واحدة ... ووافق توجى مزراحى ، أنها اليوم اسم يسطع فى عالم الغناء، لكن المذهل فى الأمر أن ليلى طلبت منه «السيناريو» .

«ليه ؟!»

قالت : «علشان أقراه !»

واذا كان اسم الفيلم الأول لها مع توجو مزراحى «ليلى بنت الريف» ، وكان اسم الفيلم الثانى «ليلى فى الظلام» ، فلقد اكتفى الرجل بعد أن اقتبس قصة غادة الكاميليا بكل ما لها من شهرة طبقت آفاق العالم فى تلك الايام ، اكتفى بان يطلق على الفيلم اسم «ليلى» فقط !!

فهل يرفض والامر كذلك أن يعطيها السيناريو ، وأن يناقشها فيه وأن يستمع إلى وجهة نظرها وأن يعدل ويبدل كلما طلبت ذلك؟!

كان الجواب بالقطع لا ... كانت ليلي قد أصبحت «ليلى» الحلم، كانت سعيدة شديدة الثقة بنفسها ، كانت صورها

تغطى جدران البيوت فى شوارع مصر ، وكانت جميلة ، وصغيرة ... وفوق كل هذا ، كانت تحب !

وهو شيء طبيعى أن تقع فتاة فى مثل سنها فى الحب ، شيء طبيعى للغاية ... لكن المهم في الموضوع هو شخصية ذلك المحبوب ... كان «بك» ابن «باشا» ، كان شابا أرستقراطيا التقت به وهو يكبرها بأكثر من عشر سنوات ، فوقع كل منهما فى حب الآخر حتى النخاع .

وكانت حكاية .

من ألبوم ليلى مراد



ليلى مراد ترد فى ابتسامة وحب على إحدى المعجبات
اللواتى يطاردنها بالرسائل والتليفون



– ليلى مراد وعبد الوهاب ورحلة فن جميل



– ليلى مراد رحلة مرح وسعادة وتسلية مع أصدقاء لها فى كابينتها بالمعمورة



– صورة تجمع ليلى مع أنور وجدى ويوسف وهبى فى أغنية يا قمر تأليف حسين السيد وتلحين أحمد صدقى.



– المطربة ليلى مراد والمخرج بركات والمصور عبده نصر.



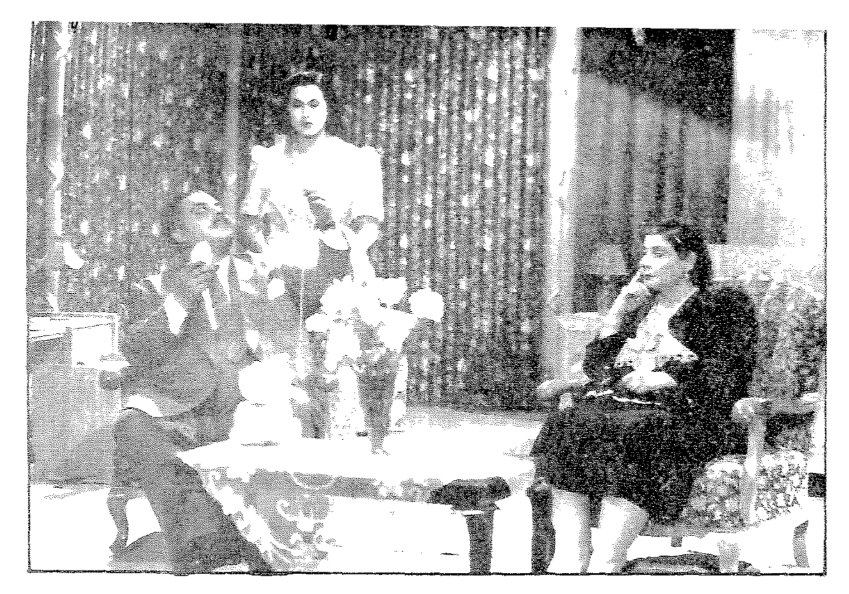
- ليلى مراد وأنور وجدى وقصة حب مثيرة.



- صورة تجمع أبطال فيلم ليلى بنت الريف إخراج توجو مزراحي.



-لقطة من فيلم ليلى بنت الفقراء.



- فيلم «المجنونة» ليلى مراد وسيد بدير ومارى منيب.



- إسماعيل يس وليلى مراد فى فيلم ليلى بنت الاكابر.



– لقطة من فيلم ليلى بنت الأكابر وهى تغنى «يارايحين للنبى الغالى» تلحين رياض السنباطى وتأليف أبو السعود الإبيارى.



- حفلة زواج ليلى مراد وفطين عبد الوهاب .



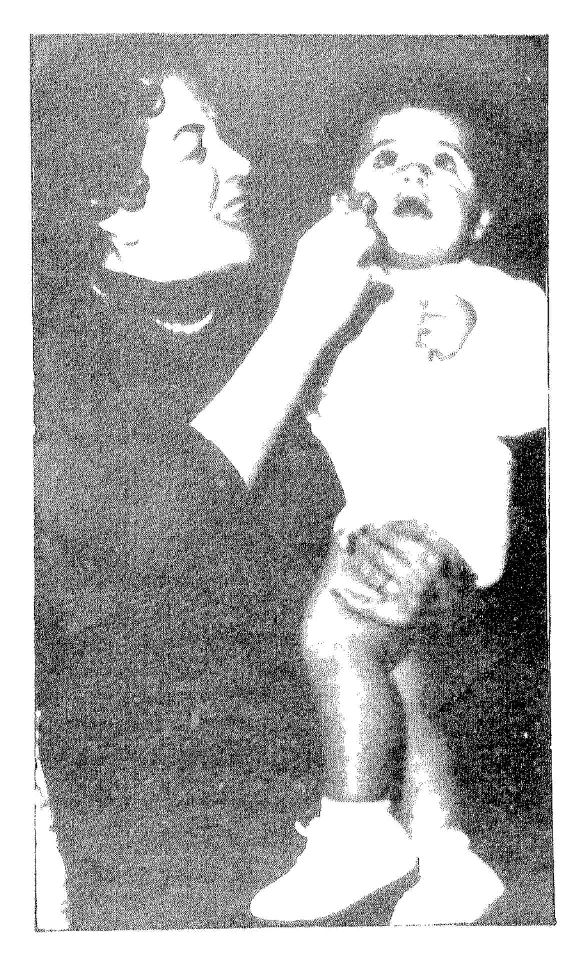
· الفنان المبدع مع قيثارة الحب والنغم ليلى مراد فى فيلم غزل البنات .



- ليلى .. المنتجة والمطربة والممثلة تغنى أغنية لعبد الوهاب من ثلاث أغنيات مهداة منه إليها.



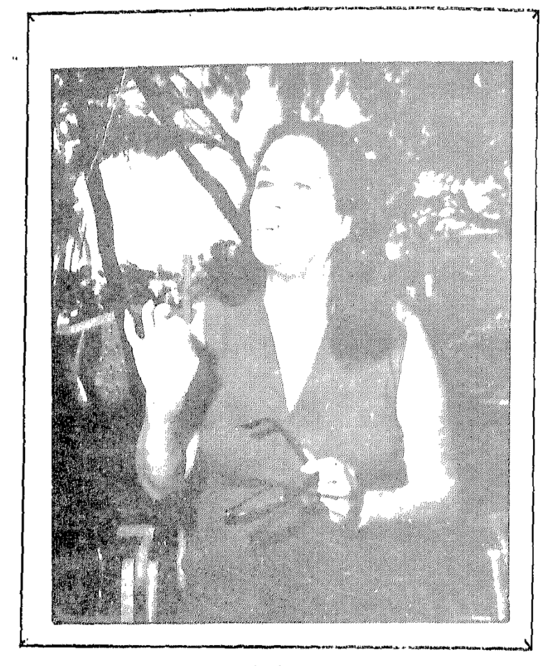
بوستر فيلم ليلى بنت الأكابر.



- ليلى مراد مع ابنها زكى .

الفصل التاسع

الحب والموت !



عندمـا نجح فـيلمـا «ليلى فى الظلام» و«ليلى بنت الريف» أصبحت ليلى مراد نجمة ومطربة سينمائية معترفا بها من الجمهور والنقاد والمخرجين على السواء ... كانت ليلي - فى فيلم ليلى فى الظلام بالذات - قد أثبتت جدارتها كممثلة عندما قامت بدور فتاة عمياء ، استدرت دموع الجمهور وعطفه وحبه معا ، لذلك ... عندما عرض عليها توجو مزراحي أن يخرج لها فيلما ثالثا باسم «ليلى» فقط ، طلبت أجراً قدره ثمانية آلاف جنيه ، ووافق توجو مزراحي دون تردد .

ولم تكن قصة فيلم «ليلى» غريبة على الجمهور المصرى ، كانت القصة مأخوذة عن مسرحية «غادة الكاميليا» التى كتبها ألكسندر دوماس الابن فى منتصف القرن التاسع عشر ، وأحدثت دويا هائلا - فى العالم كله - عندما مثلتها سارة برنار فى باريس فنجحت نجاحا عظيما ... كانت المسرحية قد ترجمت إلي العربية ، وكانت قد قدمت أيضا علي خشبة المسرح المصرى ، ولعبت روز اليوسف دور الفونسين بليسيس، التى اشتهرت فى التاريخ باسم غادة الكاميليا .

كانت ليلى مراد تعلم كل هذا ، وكانت قد شاهدت الفيلم الأمريكى الذى لعبت جريتا جاربو دور البطولة فيه ، فقررت

أن تدخل التجربة باستماتة ، ولما كانت بطلة الفيلم مريضة بالصدر ، فلقد طلبت ليلى من توجو مزراحى أن يصحبها إلى مستشفى الصدر بحلوان لتتعلم كيف يتصرف المرضى بهذا المرض .

وترددت ليلى على مستشفى الصدر مرات ومرات ، وراحت تنصت إلى السعال الجاف المتقطع الذى يطلقه المرضى ، وراحت تقلد هذا السعال حتى أصبح ملازما لها ، وعندما انتبهت إلى هذه الحقيقة ، وأرادت أن تتوقف عن السعال لم تستطع ، كانت قد تعودت عليه ، وأصابها الرعب ، كما أصاب الرعب عائلتها جميعا، إن هذا المرض من الممكن أن ينتقل من انسان إلى انسان بالعدوى، فهل أصاب ليلى المرض أثناء زيارتها للمستشفى ؟!

وعندما زارت الطبيب ، وفحصها ابتسم ، وطمأنها ، وقال: أنها فى حاجة إلي الراحة ... ورغم أن الصيف كان يقترب ، ورغم أن الاستعداد للفيلم، كان على قدم وساق ، فلقد قررت ليلى أن تستجم فى الاسكندرية شهرا ... ووافق توجو مزراحى ، وطارت ليلى من الفرح ، لكنها لم تكن تعلم ، أنها في هذا الشهر بالذات ، سوف تقع فى الحب ... وأن هذا الحب سوف يصبح علامة في حياتها ، سوف يصبح الحب الكبير فى العمر كله .

●●●

فى البيت ، كانت ليلى قد أصبحت كل شئ .. حتى زكى مراد، ذلك الفحل العظيم ، لم يعد يلازم ابنته فى الحفلات وفى الاستوديو، لم تعد ليلى صغيرة ، ولم يعد هو قادرا على بذل مجهود ضخم كالذى كانت تبذله ... وكانت العائلة تكبر ، والاعباء تتزايد ، والاطفال يشبون عن الطوق ، وكان منير مهملا فى المدرسة ، اقصى امنياته أن يسرق العود ، وأن يتسلق الدولاب ، وأن يجلس فوقه ليعزف ويغنى، غير عابئ بصيحات التهديد والوعيد التى كانت يتلقاها من تحت ... و ... ووسط العائلة كلها كان ثمة شخص يحمل العبء هو الاخر يسهر على الجميع ، ويطعم الجميع ، ويلحظ الجميع ، ويطمئن على الجميع ، ولا ينام – وهو يستيقظ فى الفجر – إلا عندما تعود ليلى فى آخر الليل ، وتأكل ، وتبدل ملابسها ، وتدخل تحت الأغطية ، ويسود الظلام البيت ، وتهدأ الانفاس ، وقتها فقط .. كانت الست جميلة تأوى إلى فراشها .

منبع الحنان والتفانى للجميع وفى الجميع كانت الست جميلة أم ليلى .

أما ليلى نفسها ... ليلى ليلى ... فكانت لاتزال تحيا فى عالمها الخاص ، حياتها تتعرج من البساطة إلى التركيب ، تنغمس في الفن فيجذبها إليه بخيوط بلا عدد ... لكنها عندما

كانت تضع رأسها على الوسادة ، وعندما تغمض عينيها ، تحلم بليلاها ، ليلى بنت الذوات ، التى تتقن الفرنسية ، الجميلة ، الشهيرة ، الموسرة ، النجمة ، التي خلعت الفستان الاسود .

وقعت ليلى فى الحب .

قصة بسيطة عادية ، قدمتها السينما عشرات المرات بالحرف الواحد ، فقط ... النهاية مختلفة .

وحتى اليوم لم يدخل حياة ليلى مراد رجل مثل هذا الرجل الذى كان يكبرها بعشرين عاما ، الارستقراطى ، الغنى ، صاحب الاطيان ، ابن الذوات الذى يشغل مركزا فى وزارة الخارجية المصرية !!

كانت صفات الحبيب الاول لليلى مراد ، الحبيب الذى لم تحب في حياتها انسانا مثلما أحبته ، كانت صفاته نموذجية لشاب ارستقراطى يعيش فى مصر أثناء الحرب العالمية الثانية .

رأته في نافذة مقابلة لشرفتها فى حى جليم بالاسكندرية ، ذلك أن العائلة كانت قد استأجرت فيللا طوال شهر يوليو . أمام الفيللا تماما كان يقوم – وما زال – فندق «سان جيوفاني» ... بدأت ليلى ترقبه ، هو يصحو متأخرا ، ويعود

مع الفجر ، شعره الرمادى ينساب كبحر فوق رأسه ، ملابسه عصرية ، على شفتيه ابتسامة ، وأسخف ما فيه انه لم يكن يعيرها أى اهتمام اذا ما ظهرت فى الشرفة ... ألا يعرف أنها «ليلى مراد» !؟

مرت الأيام وصاحبنا يعيش حياته على وتيرة لاتتغير ، وسألت ليلى «منادى السيارات» عمن يكون ، وعرفت منه رقم الغرفة التى ينزل فيها ، وحصلت على رقم تليفون الفندق ، وطلبته .

بدأت الحكاية «شقاوة بنات» ، ضحكات وهمسات ووجوه تحمر، ولها صديقة تلازمها حتى اليوم هى «نوال» ... وقبل أن تطلبه فى التليفون شاغلته من شرفتها ، ابتسمت لوحت ، تسمرت بالساعات، لكنه كان وكأنه لايرى أحدا ، أقصى ما فعله أنه ابتسم!!

سمعت ليلى صوته عبر الاسلاك فسألته دون تحية :

«إنت اسمك أيه !؟»

وجاءتها ضحكة تحمل اسمه ، كان خبيرا بالغزل ، كان محنكا زار أوربا وأمريكا ويتقن الرقص ويقضى أمسياته كلها فى لعب الورق ... وفى نفس اليوم ، فى السابعة مساء ، كانت ليلى تنتظره وكل خلجة فى جسدها ترتجف ، وفى شارع

جانبى في جليمونويلو الارستقراطى - فى تلك الايام - ركبت ليلى بجـواره وكـانت تنتـفض ، هى الآن ليلى مـراد ، هى شـهيرة، اسـمـها على الاسـماع واذا بالحـبيب يلتفت نحـوها باسما وهو يقول :

«انتى صغيرة قوى!»

انتفضت واشارت إلى بنطلونه قائلة :

«أنا عندى بنطلون زى ده !»

وملأت ضحكته السيارة ، وكانت السيارة تنطلق فى طريق أبي قير حيث بدت الدنيا هاجعة تماماً ، هادئة تماماً ، كانت تبدو جميلة إلى حد يسلب النفس ... فى ذلك الجو قـال لهـا بحنان : «تعـرفى أني بتـأثر قـوى لما ارجع ألاقـيكى فى انتظارى؟!»

إذن ، فلقد كان يعرف كل شىء ، حاولت أن تقول شيئا ، أن تدافع عن كيانها الذى ذاب فى كيانه ، لكنها لم تستطع ، وكان هو يسألها :

«انتى ليه بتنتظرينى بالليل يا ليلى !»

ووجدت نفسها تقول : «علشـان أطمئن أن مفيش معاك واحدة ثانية !»

●●●

قد يدفع الانسان نصف ما تبقى له من عمر ، لتعود له بعد كل تلك السنوات ، لحظة من تلك اللحظات التى لايعرفها العمر الا وهو في قمة ربيعه ... طريق ابي قير ، وصفارات الانذار ، والقلق عليه من الغارات ، والنظارة المعظمة التى اشترتها خصيصا من أجله ، الحب ، الحب فى أكمل صوره . الرجل البالغ المجرب وهو يتهاوى مع الأيام ليقع هو الآخر في الحب ، قاوم لكنه لم يفلح ، كان الشهر قد انقضي ، وليلى عادت إلى القاهرة ودخلت الاستوديو لتلعب نفس الدور الذى لعبته سارة برنار ، وجريتا جاربو ، وروز اليوسف ، دور الفتاة التى تضحى بحياتها وحبها من أجل حبيبها، لكنها كانت تراه كل يوم ، وكان يراها كل يوم ، ولا يكفان عن الحديث فى التليفون ... وكانت ليلى – أيضا – قد انضمت إلى النادى الذى تتردد عليه اسرته الارستقراطية ، وكانت قد بدأت فى تنفيذ خطة رسماها معا ، لتتعرف بالعائلة ... ذلك انهما قررا الزواج.

●●●

قبل أن ينتهى تصوير فيلم «ليلى» ، كان كل شئ يبدو بهيجا ، مستقرا ... كان الدخل يرتفع والأسرة تجد حاجتها تماما . وكانت ليلي تحب وتعاهدت على الزواج ... كل شيء دان الأن ليديها ... كانت سعيدة دائما ، مثلما كانت سعيدة

في ذلك الصباح وهي تستيقظ من نومها نشطة فرحة ، ومنذ أيام فقط كانت سعادتها قد بلغت الذروة ، أن حبيب القلب رفض الانتقال إلى سان فرانسيسكو عندما رشحته وزارة الخارجية لمنصب هناك ، اعتذر ليبقى بجانبها ... كان عليها - فى ذلك الصباح - أن تذهب إلى الاستوديو لتصوير بضعة مشاهد لكنها ما كادت تنتهى من الافطار وتستعد للخروج ، حتى دق التليفون ، واعتذروا لها فى الاستوديو ، فلقد تأجل التصوير .

جنت ليلى بالفرحة ، أنها تستطيع أن تراه إذن هرولت خلفها الست جميلة وهى تقول : «ما تخليكى فى البيت يا ليلى علشان ترتاحى !» ... لكن ليلى صاحت : «أنا رايحة النادى» ثم عادت فقالت : «لا أنا حاروح لنوال» ..

عند نوال تستطيع ليلى أن تطلبه فى الوزارة ، وتستطيع أن تراه ، غادرت باب البيت إلى سيارتها الشيفورلية الجديدة، جلست خلف عجلة القيادة ، وانطلقت فى شوارع مصر الجديدة .

ولم ترفع ليلى يدها عن زر الجرس ، وعرفت نوال أنها ليلى فهرولت لتفتح لها الباب ، خطت ليلي خطوة داخل البيت فدق جرس التليفون ، مدت يدها وهى تتقافز بالسعادة ووضعت السماعة فوق أذنها ، قالت : «ألو» ، فجاءها صوت أمها

متهالكا: إلحقينى يا ليلى!»

ولثوان خاطفة تجمد كل شىء وتوقفت الحياة ، همست «ماما!»، وجاء صوت الام مضعضعا بالآمها : إلحقينى ... انا تع ... بانه !» .

ألقت ليلى بالسماعة وانطلقت إلى الشارع كالمجنونة ، اندفعت بها السيارة فى الشوارع بأقصى سرعة ، كل شىء يتطاير من حولها ، البيوت والناس والجدران والارض ، وصوت أمها كان يودعها عند الباب منذ دقائق :

لازم تتغدى معانا ، حاعمل لك كفتة !» ... وصوان مقام ، وناس يعزون !!

رؤيا ... خيال ...حلم ... أى تفسير ممكن ، كل ما هنالك أنها رأت الصوان والمعزين قبل أن تصل إلى البيت ، وتصعد درجاته عدوا ، واقتحمت البيت لترى أمها متقطعة الانفاس ، تمسك صدرها بيدهاتئن حينا ثم تصرخ ، وليلى كالمجنونة ، الكل حائر ، ويطلبون طبيبا ، ثم يطلبون الاسعاف ولكن الجسد كان يتهاوى ، والأنفاس تتقطع وكان آخر ما همست به الأم :

«ليلى .. خلى بالك من إخواتك»

قالت هذا ، ثم كف القلب عن الخفقان .

●●●

الفصل العاشر

غادة الكاميليا على مذبح العائلة



ماتت الست جميلة ، وتركت ليلى لتواجه مسئولية العائلة كاملة ... كنت الأم حتى ذلك الصباح الذى لفظت فيه أنفاسها الأخيرة بين أيدى ابنتها ، هى كل شئ فى البيت ، هى المسئولة عن الكبار والصغار معا ، عن مصروفات المدارس والملابس وتدبير الامور ، ولقد حلت «طنط مريم» - أخت الست جميلة - محل الأم فى البيت، ولا تزال حتى اليوم ، وحلت ليلى محل الأم فى تدبير الامور، وأصبح عليها أن تواجه الواقع بمفردها ... ذلك أن زكى مراد كان قد تقاعد تماما ، وأصبح حتى لايصاحب ابنته إلى الاستوديو والحفلات، كان يزورها بين الحين والحين إذا ما كان أحد المشتركين فى الفيلم صديقا له ، أما غير ذلك ، فلقد تحولت ليلى إلى أب وأم لكل فرد فى الأسرة الكبيرة .

مرت أيام الحزن ، وغرقت ليلى فى العمل والحب معا ... أكملت فيلم «ليلى» وليس لها سوى حبيبها الارستقراطى، ثم نوال صديقة العمر ، وشقيقتها ملك ... وأبلة بثينة ، شخصيات أخذت على عاتقها أن تقف بجوار النجمة التى كانت قد

أصبحت ذائعة الصيت ، لكن الحبيب كان دون الجميع - مصدر السعادة الحقيقى وطاقة الامل تشرق على المستقبل ، وكلما مرت الأيام ازداد الحب بينهما اشتعالا ، وكلما نجحت الأفلام أصبح رباطهما أمرا لا مفر منه .

فعرض فيلم ليلى ...

عرض فى سينما كوزمو ، وأمامه ... على الرصيف المقابل فى نفس الشارع ، كان يعرض فيلم رصاصة فى القلب الذى لعبت فيه راقية ابراهيم دور البطولة أمام محمد عبد الوهاب ، كان التنافس شديداً، والاقبال على الفيلمين أشد ... وكان محمد كريم - حتى ذلك الوقت - غير مقتنع بليلى كممثلة ، ربما كانت - من وجهة نظره - مطربة محبوبة ، لكنها كممثلة لم تكن ترقى إلى تقديره أبداً ... ولقد نجح فيلم رصاصة فى القلب نجاحاً أمتد إلى أسابيع عديدة لكن عرض فيلم ليلى ، أمتد إلي ستة أشهر كاملة .

وذات يوم دق جرس التليفون ، وكان المتحدث هو محمد عبد الوهاب ، وكان الفتى الاخضر العود قد أصبح رجلا أزدادت خبرته وحنكته وشهرته ، وكان يعرض على ليلى، ومعه محمد كريم هذه المرة ، أن تلعب بطولة فيلمه القادم ... وافقت ليلى ، وطلبت خمسة عشر ألف جنيه أجراً لها ؟!

كان المبلغ خرافيا ومهولا ، وحاول عبد الوهاب أن يتفق مع ليلى على أجر معقول ، لكنها أصرت على موقفها ، ولم تتنازل عن قرش واحد ... و ... وفشلت الصفقة تماما ... كما فشل حبها الاول وتحطم على صخرة الواجب والتقاليد ورومانتيكية هذا العصر الغريب .

كان حبها قد ذاع أمره ، ولم يعد الحبيب الدبلوماسى يخفى على عائلته الارستقراطية ذلك الغرام المشبوب ، وشهدت مناطق القاهرة الخلوية تلك النزهات بالسيارة ، حيث كانت ليلى تفعل ما تفعله فى الأفلام تماما ، كان الحبيب يقود السيارة فى طريق المعادى حيث ظلال الاشجار تطل من جانبى الطريق ، وفى طريق الهرم حيث الطبيعة توحى بالهدوء والسكينة ، وكانت ليلى تغنى كل أغانيها ، وتحب بكل ما فى قلبها ، وتعشق ، وتحلم بالعش الذهبى.

ثم قرر الحبيب أن يعلن رغبته فى الزواج منها ، واجتمعت العائلة عن بكرة أبيها تناقش الامر ، الام والاخوة والاخوات ، ولم يطل النقاش طويلا ، كانت ليلى قد تعرفت بهم جميعا ، وكانوا قد تعرفوا بها فردا فردا ، ولم يكن هناك ما يمنع من إتمام زواج ابن العز والحسب والنسب والأصل ، من نجمة طبقت شهرتها - لا مصر وحدها - بل العالم العربى كله ...

وصدر قرار العائلة بالموافقة ، وأعلنت الأم رضاها بشرط واحد ... أن تعتزل ليلى الفن نهائيا !

كانت ثلاث سنوات قد مرت منذ ألتقت به ليلى لأول مرة فى أحد شوارع الاسكندرية الجانبية ، وكان الحب قد تحول من مجرد نزوة فتاة جميلة ومطربة مشهورة إلى شئ أعمق ، إلى ارتباط حقيقي ... وكانت العقبات الاجتماعية قد ذللت ، لم يكن يمضى يوم - طوال - دون أن يلتقى فيه الحبيان أو - على الأقل - يتحدثان بالتليفون ، وكانت ليلى سعيدة بحبها ، وعندما زف اليها الحبيب خبر موافقة العائلة كان هو الآخر سعيدا ، يكاد يطير من الفرح ، وتظاهرت ليلى هى الأخرى بالفرح ، قد تكون أحست بالفرح فعلا، لكن شيئا هائلا كان يقف أمام هذه السعادة ، قرارا كان عليها وحدها أن تأخذه .

ومرت الأيام ، أيام قليلة لاتتعدى أسبوعا أو أسبوعين ، وكانت ليلى تفكر ، أيهما تفضل ، سعادتها ، أم عائلتها !

كانت العائلة - كلها - تعتمد على ليلى اعتمادا كاملا ، لم يكن هناك مورد أو دخل أو ايراد ، وكان على ليلى أن تختار بين سعادتها أو عائلتها ... واجتمعت الصديقات من حولها ، ورحن يرددن على أذنها أنها فعلت كل ماتستطيع ، وأنها قامت بالواجب، لكنهن يتحدثن إلى أذن صماء ، فلقد كانت ليلى تقرر ، وهى مترددة ، أن تختار العائلة .

حتى كان يوم التقى فيه الحبيبان فى السيارة كما هى العادة ، كان الرجل سعيدا لا يعلم بالصراع الذى ينشب أظافره فى صدر حبيبته ، وقفت بهما السيارة أمام محل «مونترو» بمصر الجديدة ، وكانت هى قد قررت أن تعلن موقفها فى ذلك اليوم ، قررت هذا فى نفس الوقت الذى كان الرجل فيه قد بدأ يعد العدة للزواج فعلا ، وفى ذلك اليوم بدت وكأن قناعا قد أسدل فوق وجهها ، سألها فى حنان : «مالكِ يا ليلى ؟ ! »

فردت عليه : «أنا عاوزه أقول لك حاجة أنت مش منتظرها!»

ولم يكن هو ينتظر مثل الكلام الذى قالته ليلى : قالت : «أنا مش حاقدر أعتزل الفن ؟؟» ... هكذا ببساطة وبوضوح وصراحة وفى خط مستقيم أعلنت عليه قرارها ، وكانت صدمته مروعة ، ظل لدقائق كمن ضرب على رأسه لا يعرف ماذا يقول أو يفعل ... لقد بذل جهدا خارقا حتى يحمل العائلة على الموافقة ، وزف الخبر إلى ليلى فطارت معه بالسعادة والفرح معا ، ومضت الأيام وأعلن الخبر وبدأ يستعد لتأثيث مسكنه ... ثم ها هى ذى ليلى ترفض ، فجأة ودون مقدمات !! «ما أقدرش أتخلى عن العيلة !»

كأنه مشهد سينمائى لفيلم من أفلام تلك الأيام ، أو كأنها تعيد تمثيل دورها فى فيلم غادة الكاميليا مع بعض التحوير ، لا فرق على الاطلاق بين الواقع والتمثيل ... يكاد الأمر فى تلك الأيام يختلط وخطوات الحياة تمتزج ... وصوت الحبيب يأتيها مرتجفا :

«أنا عارف أنك نبيلة يا ليلى ، بس مش ممكن تضحى بنفسك بالشكل ده !!»

ولقد قالت أبلة بثينة نفس الكلام طوال الأيام الماضية دون جدوى .

«أنا مرتبى كذا وأملاكى كذا ودخلى كذا ... أنا تحت أمرك؟!» وهل كان من المعقول أن تتزوج رجلا ينفق على عائلتها ؟!

«ليلى أنا ... ...»

قاطعته :

«أنا آسفة»

كان قرارا نهائيا وحاسما ، وأسدل فى مغرب ذلك اليوم أمام محل مونترو الستار على قصة حب دامت ثلاث سنوات ، وافترق الحبيبان ، وظلت ليلى مراد تتلقى - من بعد ذلك اليوم

وعلى أمتداد العمر – باقة من الورود فى كل عيد ميلاد لها ، كـان الحـبـيب يرسل هذه البـاقـة بانتظام لسنوات تزيد على العشرين ، ثم انقطعت هذه البـاقـة منذ ثمـان سنوات فـقط ، وعلمت ليلى بانقطاع الورد فى عيد ميلادها أن حبيبـها قد مات.

و ... و ...

ولقد مات الرجل أعزب ... دون زواج ! ؟

تبدو قـصـص الحب فى حـيـاة ليلى مراد شـديدة الشـبـه بأغانيها ... هى كثيرة ومتنوعة لكنها جميعا تتميز بأنها تعزف لحنا واحدا وأسلوبا واحدا ، أغرب ما فيه ، انه لا يصيبك أبدا بالملل !!

نجحت قصة غادة الكاميليا التى لعبتها ليلى مراد أمام ممثل شاب وسيم اسمه «حسين صدقى» وكان حسين صدقى فى تلك الأيام نموذجا شديد الدقة لشاب من الطبقة المتوسطة الفـقـيـرة ، ذلك النمـوذج الذى يتسلح دائمـا بالفـضـيلة فى مواجهة ظروف الحياة القاسية ... وكان أنور وجدى – فى تلك الأيام بالتحديد – يمثل نموذجا شديدا الاختلاف ، كان يلعب الأدوار الثـانيـة فى الأفلام وكـان يمثل دور الشـاب الفـهلوى – الشـرير أحيـانا – الخـفـيف الظل ابن البلد القـادر على حلب الهواء نقودا .

نجحت قصة غادة الكاميليا فدخلت ليلى مراد إلى الاستوديو لتلعب قصة روميو وجولييت ، لقد اختاروا للقصة عصرا من العصور العربية ذات الملابس الزاهية حتى تتفق مع مسرحية شكسبير ، وكانت ليلى ستلعب دور جولييت ، أمام مطرب مشهور هو ابراهيم حمودة .

وفى أثناء تصوير الفيلم الذى لم ينجح ذلك النجاح الذى كان منتظرا له ، وكانت ليلى تجلس ذات صباح في غرفة الماكياج ، جاء ها من يخبرها بأن «أنور وجدى» فى الاستديو، وأنه جاء خصيصا ليقابلها .

كانت ليلى تعرف أنور ، لكنها لم تكن قد التقت به من قبل، وعندما دخل عليها الغرفة لم يحاول - أبدا - أن يلف أو يدور ، بدأ لها صريحا وعمليا إلى أقصى الحدود و لقد وضع كل ما يملك من مال – مع مجموعة من الشركاء – لإنتاج فيلم يلعب بطولته أمامها ، ويخرجه كمال سليم .

قالت ليلى : بس أنا أجرى كبير جدا ! . قال : «أنا حطيت كل فلوسى فى الفيلم ده ، ومش عاوز غير ليلى مراد !»

قالت : «أنا بأخد خمستاشر ألف جنيه .»

قال : «أنا بأبدأ حياتى ، وأنتى لازم تساعدينى !»

رغم كل ما في حياة أنور وجدى من فهلوة كان معها ، في هذا اللقاء رجل أعمال محدد المعالم والهدف ، وفي تلك الأيام لم يكن نجما يتفاوض مع مطربة ناشئة ، لم يكن أكبر من الملك نفسه وقد عرفت ليلى كيف تروضه ... كان أنور نوعية أخرى من الرجال ، كان فنانا مكافحا طموحا شديد الحماس لمستقبله شديد الايمان به ، وكان يعرف من هي ليلى مراد !!

ولقد كانت ليلى في تلك الأيام لا تزال تعانى من فشلها في قصة حبها الأول ، رغم مرور عام ونصف عام على لقائها الأخير بذلك الحبيب الارستقراطي المجهول ، تعانى من قصة كانت تتردد في الأوساط الفنية همسا ، ثم ترددت علنا ، وصلت إلى أذنيها ... قصة فنان كهل وفتاة صغيرة السن ... وكان هذا الكهل ، هو زكى مراد !!

في تلك الأيام لم تكن ليلى تؤمن بالحب ، كان يعذبها أشد العذاب أن ينسى أبوها امرأة عاشت حياتها من أجله هي الست جميلة ، لكنها لم تفكر أبدا في أن تفاتحه في الأمر ، كان الرجل غارقا لشوشته في قصة حبه الجديد ، يتشبث بآخر رمق تمنحه الحياة لقدرة الإنسان ، وكانت تعيش قصص الحب بخفة ، تلهو بها وتلعب ، فعلت ذلك يوم ودعت حبيبها الوداع الاخير ... فعلت ذلك يوم وجدت الملك فاروق يقف في

شرفة غرفتها في عز الليل ، أثناء إحدى الغارات الجوية والظلام دامس ، فيقول لها أنه يريد أن تحتل قصة شاب مجهول مكان الصدارة في ذكريات ليلى مراد وفى عمرها ، وتمثل قصة علاقتها بالملك فاروق جانبا ثانويا يبدو في الحياة كالظل الباهت .

دخل أنور وجدى حياة ليلى مراد فصنع معها قصة من أشهر قصص الحب التى عرفتها مصر فى النصف الأول من القرن العشرين ، ولقد كانت قصص الحب فى ذلك الزمان تملأ الآذان وأعمدة الجرائد والمجلات كانت قصصا عنيفة وصل بعضها إلى حد إطلاق الرصاص ومحاولات الانتحار ... وانتزع أنور ليلى من الفراغ الذى كانت تعيشه - رغم أنها كانت تلتقى بالملك فاروق كل يوم - ليملأ حياتها تماما ... ولتبدأ قصة من أغرب وأعذب قصص الحب فى ذلك الزمان .



الفصل الحادى عشر

مولانا عاوز يسمعك لوحدك



كانت تلك السنوات التى عاشتها ليلى مراد مع أنور وجدى، هى ذروة الحياة تماما ... وعندما التقت ليلى بأنور لأول مرة ، لم تكن هى غريبة عليه ، كان يعرفها تماما كواحدة من ألمع فتيات الشاشة فى تلك الايام ، إن لم تكن ألمعهن جميعا ، وأكثرهن شهرة .. ولم يكن هو غريبا عليها ، كانت تعرفه بالاسم فقط ، تسمع عنه حكاياته العصامية وكفاحه ودمه الخفيف وقدرته الفذة على اكتساب الأصدقاء ... ولم يكن من السهل أن تقع ليلى فى حب أنور وجدى بكل التركيبة النفسية التى صنعت منها شخصيتها ، كانت ليلى قد حققت كل أحلام الطفولة والصبا ، وكانت هذه الأحلام قد دانت لها الآن تماما ، وأصبحت ليلى تملك مالا يقيها الخوف من الفقر والمستقبل ، وحتى نهاية العمر ، وكانت العائلة قد استقرت وراح كل فرد فيها يبحث لنفسه عن طريق ، وكان زكى مراد قد قنع بالجلوس فى البيت ، ومعاقرة الخمر بين الحين والحين، وزيارة الأصدقاء ومغازلة الفتيات الصغيرات السن ... كل شئ - الآن - أصبح ملكا لها ... حتى الطبقة التى طالما

بهرتها منذ أيام الحرمان الأولى ، ووداع مدرسة نوتردام دى زابوتر، كانت هذه الطبقة قد دانت هى الأخرى لها ، ويوم طلب منها حبيبها الأول أن تتزوجه ، ويوم وافقت العائلة العريقة ذات الأرض والاسم والحسب والنسب ، ويوم رفضت ليلى أن تعتزل الغناء ، ورفضت بالتالى حبيبها ، ارتاحت من كل صراعات نفسها، كانت قد انتصرت وسكنت وهدأت ، ولم يعد أمامها إلا أن تهتم بالمستقبل والعمل !

هكذا كانت ليلى يوم التقت بأنور وجدى ، كانت قد أصبحت - أيضا - واحدة من شلة الملك فاروق المفضلة ، وكان الملك قد أصبح صديقها ، لم تقع فى حبه ، لأنها دائما كانت تعرف من يكون ومن تكون ، ولأن الحب لم يعد يبهرها ، لم يعد شيئا يخفق له قلبها وتلتهب من أجله عواطفها نوعا من التسلية ، وتدربت على ترويض الرجال أيا كانوا وأيا كانت أسماؤهم أو مراكزهم ، بل أصبح الحب ، لكثرة ما عرضت عليها القلوب ، شيئا يبعث على السأم !!

فمن هو أنور وجدى ؟

من هو هذا الشاب الذى استطاع أن يبعث بالحياة إلى أمواج القلب الراكدة من جديد .

من هو هذا الفنان - الصاعد وقتها - الذى صنع مع أشهر فيديت فى عصرها ، واحدة من أشهر قصص الحب التى عرفها هذا العصر .

قبل هذا وذاك .. متى جاءها أنور وجدى والتقى بها وأحبها ؟! ... متى ؟!

يوم جاءها أنور وجدى فى الاستوديو وهى جالسة فى غرفة الماكياج ، كانت هى فى عز علاقتها بالملك فاروق .. وكانت ليلى قد تعرفت بفاروق فى شهر من شهور الصيف بالاسكندرية ، حيث كان الشاطئ يموج بالأحداث السياسية والغرامية على السواء ... وكانت ليلى تنزل فندقا شهيرا يطل على البحر ، عندما دق باب غرفتها ذات مساء مدير الفندق اليونانى الأصل ، لينحنى أمامها فى احترام شديد ، ويخبرها أن رجلين من رجال السراى يريدان رؤيتها !

كانت هذه هى البداية التى لم تهز فى رأس ليلى شعرة واحدة، كانت تعلم من هو فاروق ، وكانت تعلم علاقات فاروق فى تلك الأيام أثناء الحرب العالمية الثانية ... وقد اجتاحتها الفرحة وقتئذ وهى تبدل ملابسها استعدادا للقاء رجلى القصر فى بهو الفندق ، وهبطت السلم إلى البهو فى بطء وهدوء لتلتقى بالدكتور يوسف رشاد وبوللى .. وكان الاثنان يطلبان

منها - باسم الملك - أن تحيى حفلا فى سراى رأس التين بعد بضعة أيام ..

ولقد رحبت ليلى ولم تكن لتستطيع إلا أن ترحب ، طلبت منهما تحديد الموعد حتى تستطيع أن تتفق مع الفرقة الموسيقية لكنهما قالا :

«بلاش فرقة ، مولانا عاوز يسمعك لوحدك» .

ولم تخف ليلى ، ولم ترتج .. ها هو ذا القدر يقودها إلى قمة المجتمع دون أن تبذل من أجل هذه القمة أى جهد ... وكان عليها أن تنتظر يومين حتى يأتيها الخبر بالتليفون :

«الحفلة حا تتعمل النهاردة يا مدموازيل ليلى :

«طيب .. آجى ازاى ؟»

«إحنا حانيجى ناخدك الساعة ثمانية!»

وفى الموعد تماما ، كانت ليلى قد ارتدت أغلى ما تملك من ملابس وجواهر ، كانت فى قمة بهائها وحسنها وهى تركب إحدى سيارات القصور الملكية ، فى طريقها الى قصر رأس التين «العامر» بالملك وحاشيته الذين كانوا فى مساء ذلك اليوم، فى انتظارها .

وعندما خطت ليلى داخل أسوار القصر الشاهقة لم تأخذ عينيها تحف ولا رياش ولا أبهة ... كان كل ما يعنيها أن ترى

الملك والملكة ... وفى تلك الأيام لم يكن الخــلاف بين فــاروق وفـريدة قـد بلغ هذا الحـد العلنى الذى تتـداوله الألسنة ... قادوها عبر الابهاء والممرات إلى قاعة فسيحة هائلة ، تتدلى من سقفها الثريات وتغطى أرضـها السجاجيد ... وكان الملك هناك ، لكن الملكة لم تكن هناك .

ووسط الجميع جلست ليلى ، جلست مرتبكة لا تدرى كيف تتـصـرف ولا مـاذا تقول وسط هـذه الابهـة ، وأمام أمـيرة من أجمل أميرات تلك العائلة المخيفة ، ولقد بهرت الأميرة فاطمة طوسون عينى ليلى فى تلك الليلة ، لكن الذى لوى عنقها حقا ، كان أحمد حسنين باشا .

اسـتطاع أحـمـد حـسنين منذ اللحظة الأولى أن يبـدد الارتباك ويزيل التردد والاحجام ، كان رقيقا مثل جنتلمان ، تقرب اليها ببساطة وبلا مبالغة ، تحدث معها عن أغنياتها وأغانيها حديث السميع المتتبع ، وعندما حان الوقت ، طلب منها أن تغنى له أغنية: «يا ريتنى أنسى الحب يا ريت !» .

وغنت ليلى ، ومع الغناء استطاعت أن تعود إلى طبيعتها ، وأن ترتدى عينيها الفاحصتين من جديد ، انساب منها اللحن بلا موسيقى ، بلا فرقة ، وتردد صوتها فى أبهاء قصر رأس التين تردد الجدران الشامخة صداه ... وعندما انتهت الأغنية،

وهمست الأكف بذلك التصفيق الرقيق ، طلبها فاروق لتجلس بجواره .

وما أن جلست ليلى بجوار الملك ، وبدأت تحدثه ويحدثها ، حتى هوت كلمة «الملك» من حالق إلى الأرض ... هكذا وبلا مقدمات فلم يكن فيه من الملك إلا اللقب فقط ، وكان حديثهما يدور حول المال ، كان الملك يسألها أن كانت قد جمعت ثروة أم لا ... وكان يحضها على أن تجمع ثروة !!

فى تلك الليلة . طلب منها فاروق أن تغنى له أحد الأدوار القديمة فغنت ... غنت وغنت وقد زالت عنها كل رهبة ، وظلت ليلى تغنى فى تلك الليلة ، حتى الصباح ...

فى صباح اليوم التالى استيقظت ليلى من النوم وكأنها لم تذهب إلى السراى ، ولم تقابل الملك ولم تغن فى قصر رأس التين ... ولقد بدأ لها الأمر وهى فى القصر عاديا وبسيطا ومن الممكن حدوثه ... أما وقد عادت إلى غرفتها ، ونامت واستيقظت ، فلقد راحت تتساءل : أكان حلما أم حقيقة .

ولم يطل تردد ليلى ، فهى لم تغادر فراشها فى ذلك اليوم بطوله ، ظلت فى غرفتها لا تبرحها وهى تفكر فى كل ما حدث .. ومع المساء جاءتها نوال ، وجلست صديقة العمر بجوارها فوق الفراش تستمع لمغامرة الأمس غير مصدقة ، كانت ليلى

تحكى لنوال كل شئ ، كانت تحكى لها كيف لم يجذب فاروق نظرها ، وكيف لوى أحمد حسنين – ذلك الرجل المحنك – عنقها وفرش لها طريق الحديث ببساط أحمدى ... وعندما دقت صفارة الإنذار أطفأت الفتاتان النور وظلتا جالستين فى الظلام تحكيان وتضحكان ... كانت غرف الفندق الذى تنزل فيه تفتح جميعها على شرفة واسعة كبيرة ، وفى هذه الشرفة كان الظلام معتما ، وكانت نوال تكذب ليلى وتتهمها بتلفيق الحكاية عندما أضاء ظلام الغرفة نور توهج لثوان ثم انطفأ .

«إيه ده ؟!»

انتفضت ليلى – بقميص النوم – فزعة .. كانت تعلم أن للشرفة سلما يؤدى إلى بهو الفندق ... وعاد النور إلى التوهج مرة أخرى ... فصاحت ليلى وهى تقترب من الشرفة :

«مين ؟!»

فجاءها صوت فاروق عبر الظلام أجش يقول :

«أنا يا لا يلى !!»

وكادت ليلى تضحك عندما توهج النور للمرة الثالثة ليضئ وجه الملك ، ذلك أن فاروق كان ينطق اسمها بطريقة غريبة ، وانكمشت نوال فى مكانها لا تبرحه ، وهمست ليلى فى ترحاب:

«أفندم يا مولانا ؟!»

وكان الملك يدعوها لتلحق به فى الشرفة السفلى ، حيث كانت الشلة مجتمعة .. ووافقت ليلى ، ومضى الملك ... وبدلت ليلى ملابسها وهبطت لتجد يوسف رشاد وحرمه ، وأحمد حسنين ، والملك .

فى تلك الليلة ، غنت ليلى بصوت خافت عزفت لها أمواج البحر فى ظلام الليل وانساب صوتها مع السكون ... غنت ليلى فى تلك الليلة كما غنت فى ليال كثيرة أخرى ، وأصبح لقاؤها بالملك ، كل ليلة تقريبا ، برنامجا يوميا ... كانت تسهر معهم حتى مشارف الفجر ، وما أن تعود إلى غرفتها ، حتى يدق التليفون ، ويأتيها صوت أحمد حسنين عبر الأسلاك ، ليبدأ معها حديثا يستمر حتى مطلع النهار .

التقت ليلى بأنور وجدى وقد أصبح أحمد حسنين صديقا حميما ومنافسا خطيرا لفاروق ... التقت بهذا الشاب «الحرك» وقد خبت أحلامها فى الحب تماما وقد تحولت خبرتها مع الأيام إلى مخالب ، وأحلامها تحولت إلى واقع شديد الوضوح، فهل كان هذا كله ، تمهيدا لأن تقع ليلى – لأول مرة – فى حب واع ، واقعى؟!

كـان أنور – حـتى ذلك الوقت – يلعب الأدوار الثـانيـة فى الأفلام، وكان قد تخصص فى أدوار الشاب الفاسد الشرير ، وقد كان من المحتمل أن تظل هذه الصفة لاصقة به إلى الأبد لولا طموحه هذا الذى دفعه إلى التفكير فى الانتاج ، ثم المغامرة بكل ما يملك لانتاج فيلم يخرجه كمال سليم .

وعندما جاء أنور وجدى لأول مرة لمقابلة ليلى وعرض عليها أن تلعب بطولة فيلمه الأول ، ظنت ليلى أن الأمر لا يعدو أن يكون محاولة من هذا الممثل الشاب ، جاء أنور ومضى ولم يترك فى ليلى أثرا ما ، ونسيت هى بعد أن مضى كل شئ . لكن الدهشة اجتاحتها عندما عاد إليها أنور بعد أربعة أيام ، وكانت قد سألته أن يعطيها مهلة للتفكير ، عاد أنور ليسألها عن قرارها النهائى ، والتفتت اليه ليلى قائلة :

«أستاذ أنور ... أنت جد فعلا فى موضوع الفيلم ده ؟!»

وانتبه أنور – فى الحال – إلى مخاوفها ، فصاح على الفور :

«مدموازيل ليلى ... أنا معايا شركاء؟» .

لم يكن يخفى عليه أن اسمه فى عالم الانتاج والمال ليس كبيرا ولا لامعاً ولا موثوقا به ، وكانت ليلى قد اخبرته أن أجرها خمسة عشر ألف جنيه ، وها هى تعود فتسأله :

«حاتدينى كام !» .

قال :

«اثنا عشر ألفا !»

نظرت إليه ليلى طويلا ، كان يتحدث فى حرارة ، قال لها: إنه وضع تحويشة العمر فى هذا الفيلم ، قال: إنه يغامر ليصنع لنفسه مستقبلا ، وأن شركاءه وافقوا على انتاج الفيلم بشرط أن تكون هى بطلته ، وأن يكون كمال سليم هو مخرجه ... استمعت إليه ليلى ، واستشعرت الصدق فى حديثه .

كانت كلماته مليئة بالإخلاص الشديد والحرارة ... وكان اسم الفيلم «ليلى بنت الفقراء» .

ووافقت ليلى .

كانت قصة الفيلم هى قصة كل فيلم مصرى فى تلك الأيام، الشاب الغنى الذى يقع فى حب فتاة فقيرة ، ثم تحول بينهما الحوائل الطبقية ، ثم ينتهى الصراع بمورفين اللقاء بين الحبيبين بعد أن يستدرا أكبر قدر من الدموع من عيون المتفرجين .

وافقت ليلى ووقعت العقد بعد يومين وتسلمت العربون ... كان أنور فى ذلك اليوم سعيدا مرحا ، رأته وهو يداعب عمال

الاستوديو والفنانين والفنيين ، كان من ذلك النوع الذى يعرف كيف يعامل الناس وكيف يكتسب حبهم وكيف يأكل عقولهم ... وكانت ليلى تنظر إليه باسمة ، هذا النوع جديد من الشباب لم تلتق به من قبل ، كان عمليا لا يتصنع ولا يحاور ولا يداور ... وعندما جاءها بعد يومين من توقيع العقد ، تهللت للقياه دون قصد: «أهلا استاذ أنور» .

لكن أنور لم يتهلل ، بدا حزينا مكفهر الملامح ... صافحها وجلس مهموما .

«خير يا استاذ أنور» .

كانت ليلى تجلس هذه المرة أيضا فى غرفة الماكياج ، وكان وجهها إلى المرآة تنظر إلى أنور من خلالها ، وكان أنور يجلس خلفها ، ينظر إليها هو الآخر فى المرآة يقطر وجهه بالألم ... أن كمال سليم – مخرج الفيلم – اشتد عليه المرض ، وأصبح من المتعذر أن يدخل الاستوديو قبل مرور بضعة أشهر.

كان كمال سليم فى الحقيقة يحتضر فى تلك الأيام ، وقالت ليلى ببساطة :

«نأجل تصوير الفيلم !» .

وانبعثت من عينى أنور نظرة غريبة ... نظرة يائسة تماما، كان «محتاساً» ، فلقد دفع عربونا للاستوديو وللممثلين والفنانين والفنيين ... وكاد أنور وجدى يبكى وهو يحكى لليلى كل شئ ، ازاح بيده كل ستار يفصله عنها ، كان لابد من دخول الاستوديو بأى ثمن ، وكان يريد أن يأخذ رأيها فى المخرج الذى ترتاح إليه.

فى تلك اللحظة ، حدث شئ غريب ... وبالرغم من مرور السنوات والأيام ، فإن ليلى مراد لم تستطع حتى الآن أن تفسر ذلك الاحساس الغامر بالعطف الذى اجتاح مشاعرها تماما نحوه، التفتت اليه ، واجهته وراحت تدقق النظر فى شعره الفاحم ، فى ملامحه الدمشقية الوسيمة ، وبياض بشرته الشديد ، وشحوبه ، وهمومه ... وتذكرت قصص عذابه وكفاحه التى سمعت عنها الكثير قبل أن تراه ، وفى توسل قال أنور :

«دبرينى .. أعمل إيه ؟!»

ووجدت ليلى نفسها تصيح فيه :

«قول لى يا استاذ أنور ... أنت ما تقدرش تخرج الفيلم ده؟!»

كانت جملة عفوية ، غير مقصودة ، أصدرتها الطبيعة الخفية فى نفس الانسان ... لم تقصدها ليلى أو قصدتها فالأمر سيان لانها لم تعرف كيف خرجت منها وكيف فاهت بها وكيف وضعت اسمها وفنها بين يدى ممثل للأدوار الثانية ... ولقد كانت هذه الجملة بالذات ، هى بداية الطريق إلى حياة أخرى ، تختلف تماما عن كل ما مر بليلى ، وقصة أخرى ... قصة تساوى عمرا بأكمله .



الفصل الثانى عشر

يارب تتزوجنى يا ليلى



أبدا .. لم تكن ليلى مراد تفكر فى الحب فى تلك الأيام ، وحتى لو طرق الحب قلبها ، فلم يكن يخطر على بالها ، أو تقبل، أن يكون الحبيب فنانا !

كانت صورة الفنان فى ذهنها متمثلة فى رجل واحد ، هو زكى مراد ... وكان زكى مراد - كما عرفته ليلى - رجلا لا يوقفه شئ ولا يردعه شئ . رجلا عذب امرأته مثلما لم تتعذب امرأة لفرط ما كانت الست جميلة تغار عليه ، ولفرط احساسه هو بالمرأة ... و ... وفى تلك الأيام التى إلتقت فيها ليلى مراد بأنور وجدى ، كانت الست جميلة قد ماتت منذ زمن ليس بالطويل ، وكانت حكاية حب جديدة لزكى مراد قد طرقت أذنيها . كان الرجل الكهل يودع فحولته غارقا لشوشته فى حب تلك الفتاة الصغيرة التى سمعت عنها ليلى كثيرا ، لكنها لم ترها أبدا ، وإذا كانت ليلى تستطيع فى تلك الأيام أن تفاتح أباها فى الأمر ، فإنها أنها لم تفعل ، كتمت كل ما تعرفه فى نفسها وهى تتساءل : كيف يستطيع الإنسان أن ينسى شريكة العمر بمثل هذه السهولة !؟

كانت ليلى رومانتيكية الحس ، تحيا فى عالمها الخاص ذى الألوان الزاهية ، تجربتها الوحيدة فى الحب ، حبيب يعرف كيف يغازل وكيف يحب ، وكيف يصب فى الأذن ألفاظا مثل عسل مركز!

ورغم إن أنور وجدى كان شابا وسيما خفيف الظل ترتمى تحت قدميه عشرات الفتيات ، ورغم أنه كان نجما من نجوم السينما المحبوبين ، فإن هذا لم يلفت نظر ليلى إليه ، كان الذى لفت نظرها إليه حقا ، إنه «شغيل» !!

وكل الذين عرفوا أنور وجدى ، وكل الذين عاصروه وصادقوه ، كانوا يعرفون عنه تلك الطاقة المذهلة التى لا تخف ولا تكل حتى فى أشد أوقاته مرضا وعذابا ... وهكذا كان أنور مع ليلى ، عمليا، سريع الحركة ، سريع الخاطر ... ولم تكن ليلى بلهاء يوم عرضت عليه أن يقوم هو باخراج فيلم «ليلى بنت الفقراء» . فلقد أيقنت عندما جاءها بخبر اشتداد المرض على كمال سليم ، أيقنت من حركاته ، من حديثه ، من لهفته الشديدة ان ثمة شيئا يهدف إليه ... ولقد كان أنور وجدى مكشوفا للذين عرفوه . كان واضحا مثل كتاب مفتوح ، وكان أيضا طيب القلب يستطيع أن يجمع حوله كل الناس على اختلاف مشاربهم وطبائعهم ... وحتى تلك اللحظة ، لم تكن

ليلى ترى فى أنور سوى ذلك الجانب الشديد الطيبة فيه ، وعندما قالت له «ليه ما تخرجشى أنت الفيلم ده!» ، ذهل أنور، ظل للحظات غير مصدق أن ما كان يهدف إليه ، وما كان يستعد لخوض معركة من أجله سوف تحققه ليلى بمثل هذه السرعة ... صاح :

«انتى بتقولى إيه ؟»

«ليه ما تخرجشى الفيلم أنت يا أستاذ أنور ؟!»

«أنا ؟!» .

«أيوه أنت ، ليه لأ ؟!»

راح أنور يدور حول نفسه يخبط كفا بكف ...

«أنا أخرج ... وانتى ... انتى تقبلى ؟» .

«ليه لأ ... أنت فنان ، ولك خبرة فى المسرح والسينما ، والمخرج لازم يكون ممثل أولا ، الإخراج إحساس ... مش كده والا إيه ؟!» .

«بس إنتى تقبلى !»

«أنا قبلت آهه . أنا اللى بقول !»

صاح أنور :

«باب السما انفتح !»

وقالت ليلى :

«اتوكل على الله !» .

وطار أنور وجدى من الفرح ، كان الحوار بينهما كالحوار بين قط وفأر ، ومثلما كان أنور وجدى يمثل فى أفلامه التى اشتهر بها كان يعيش حياته ، كان يكفى أن ينظر إلى الإنسان ، أى إنسان ، تلك النظرة المتلهفة ، المتمسكنة ، المستضعفة ، حتى ينهار هذا الإنسان ويلبى لأنور كل طلباته ... ولقد كان شركاء أنور فى فيلمه الأول رجل أعمال معروف ، وامرأة ثرية ... وعندما قالت ليلى ما قالت ، طار أنور إلى شريكيه يزف إليهما الخبر ... ولم يصدق رجل الأعمال ، فرفع سماعة التليفون وطلب ليلى :

«إيه الحكاية ... صحيح انتى وافقتى على أن أنور يخرج الفيلم!»

بذكاء شديد ردت عليه ليلى :

«أنا اللى طلبت منه كده !» .

وبهذه المحادثة الصغيرة ، استطاعت ليلى أن تقدم لأنور خدمة عظيمة فى حياته الفنية ... ذلك أن كل رأس مال أنور وجدى الذى وضعه فى هذا الفيلم كان ثمانية آلاف جنيه ، وفى

تلك الأيام التى وصل فيها الإنتاج السينمائى المصرى إلى ذروته . وارتفعت فيها أجور النجوم والفنانين إلى مستويات خرافية ، كان هذا المبلغ لا يساوى شيئا فى ميزانية الفيلم ، وكيف يساوى وأجر ليلى - وحدها - وصل إلى اثنى عشر ألف جنيه ؟!

بعد بضعة أيام ، دخلت ليلى مراد استوديو مصر مرة ثانية لتصور الفيلم .

فى اليوم الأول للتصوير جاءوا بخروف - كما كانت العادة فى تلك الأيام - وذبحوه ، ووزعوا لحمه على العمال ... غير أن شيئا آخر لفت نظر ليلى ، ولوى عنقها تماما ... كان هذا الشئ ، هو علاقة أنور وجدى بعمال الاستوديو ، بالفنانين ، بالفنيين ، ويكاد الأمر يصل إلى علاقته بحجر الاستوديو وأرضه !.

منذ اللحظة الأولى كان الحماس مشتعلا من الجميع ، حماس كان مبعثه الوحيد تلك الروح التى سيطرت على الجميع ... كان أنور فى بداية الفيلم قلقا شديد القلق ، لكنه رغم القلق لم يتخل أبدا عن مرحه ، وحبه للجميع وهذره وصوته العالى وعصبيته وقلة أدبه .

وراحت ليلى ترقبه من بعيد ، قلبها مغلق ولا سبيل إلى فتحه خاصة إذا كان من أصبح يشاغل القلب فنانا ... أحداث الفيلم خفيفة الظل ، وقصة الحب تنسج خيوطها على مهل بين الفتاة الفقيرة والشاب الغنى ... ولو كان هذا الفيلم قد صور قبل خمس سنوات لاختلف إحساس ليلى دون شك . لكنها الآن لم تعد فقيرة، كانت واثقة بنفسها وغنية ... وفى الأيام الأولى كانت ليلى هى الأخرى مرتبكة ، كانت تشعر أنها السبب فى نهاية الأمر ، فهى التى شجعته ، غير أن حيوية أنور امتصتها تماما فنسيت قلقها وارتباكها ، كانت المشاهد الأولى لحارة فى حى السيدة زينب . وكانت الحارة التى بنيت فى الاستوديو مزدحمة بعشرات الكومبارس ، واستطاع أنور أن يسيطر على المجاميع بسهولة ، بالنكتة أحيانا وبالقذف والسب أحيانا ... مضت الأيام وكان يوم تعطلت فيه سيارة ليلى فجاءت إلى الاستوديو فى تاكسى .

وفى تلك الأيام كانت السيارة شيئا عزيزا وثمينا ، والذين يملكون السيارات قلة من القادرين ، وانتهى التصوير يومها فى التاسعة والنصف مساء ، وأرسلت ليلى من يستدعى لها «تاكسى» يوصلها إلى مصر الجديدة ، وصاح أنور :

«تاكسى ده إيه ؟ .. حاتروحى لوحدك ؟!»

«ودى فيها إيه ؟»

«لا يا ستى ، أنا آسف ، الدنيا ليل ، انتى حاتروحى معايا، أنا حاوصلك !»

لم يكن أنور يرجو ؛ لم يكن يعرض الأمر برقة ، كان مقتحما واثقا هو الآخر بنفسه ... لكن ليلى ترددت ، كان خروج الفتاة – فى تلك الأيام أيضا – مع شاب فى سيارته ، حتى ولو كان الهدف أن يوصلها إلى البيت ، حدثا لاشك فيه ... لكن أنور لم يعر تردد ليلى أى اهتمام ، صاح بالماكيير وعزيزة مراد أن يركبا فى «شنطة» السيارة الخلفية ، كانت سيارة أنور من مقعدين فقط ، وفى الحقيبة الخلفية كان ثمة مقعدان آخران ركب فيهما ميتشو الماكيير ، وعزيزة اللبيسة ، التى أطلقت على نفسها اسم عزيزة مراد لفرط حبها الليلى ، ووجدت ليلى نفسها تركب بجوار أنور فى شارع الهرم ، كان هو متدفقا كعادته لا يكف عن المزاح أو الحديث ... وكان كل الحديث يدور حول الفيلم .

فى ميدان الجيزة غادرت عزيزة مع ميتشو السيارة ، وانطلق أنور بليلى صوب مصر الجديدة ، طوال الطريق كانا

يتحدثان عن الفيلم ، عن الأحداث ، عن الشخصيات ... كان أنور يبدو ممتصا حتى آخر قطرة فى دمه ... ودخلت السيارة طريق مصر الجديدة ، وخفت حدة المرور والحركة ، وكان الليل جميلا ، والأشجار تصنع مع الجو لوحة أخاذة ... وفجأة ، صمت أنور . كف عن الحديث .

ولا تدرى ليلى لماذا اضطربت فى تلك اللحظة ذلك أن صمت أنور لم يكن شيئا عاديا ، كان صمتا يحمل نذر رائحة جديدة ، وحياة جديدة ... همست ليلى :

«مالك .. سكت ليه ؟»

وصاح أنور :

«ياسلام لو العربية دى فضلت ماشية بينا على طول ... لحد آخر الدنيا !»

قال هذا وإلتفت إليها ، فضحكت .

ضحكت ليلى وهى تشعر بالارتباك لأول مرة منذ زمن طويل ، ها هو ذا أنور يبدأ الغزل ولكن بأسلوب مختلف . فهل تتركه ؟!

«ياريت ... الواحد فعلا بيحتاج يرتاح بعد الشغل !» .

وضغط أنور على مفتاح البنزين فانطلقت السيارة لكى

تجاوز البيت وتصعد إلى طريق ألماظة ، كان الهدوء عميقا ، وصوت السيارة يئز فى جوف الليل ، وأنوارها تكشف الطريق الخالى من البيوت ، وقال كل منهما كلمة ، وتناثرت منهما الكلمات بلا هدف، كانت تذوب فى تلك السحابة التى ظللتهما فجأة ، وفى حنان ... همست ليلى :

«مش نرجع بقى ؟!»

فالتفت إليها أنور وقال :

«ياسلام يا ليلى لو اتجوزتك وعشت معاكى على طول ؟!»

وصعقت ليلى ، فما هكذا يكون الغزل ، وعندما وقعت فى الحب لأول مرة لم يفاتحها حبيبها فى الزواج إلا بعد ثلاث سنوات ، إن للحب أصولا ، وللغزل قواعد ... ولابد أن يكون أنور وجدى هذا مجنونا ... لابد .

أبدا لم يغازلها أنور من قبل ، أبدا لم يقل لها كلمة توحى بأنه يحب ، طوال اليوم فى الاستوديو وطوال الأيام الماضية لم يبد منه شئ ينم حتى عن الذوق ... إنه لم يمتدح تسريحة شعرها مرة، ولا لفت نظره فستان جديد ، ولا توقف أمام جمال الوجه ... ثم يأتى ليتمنى الزواج منها فورا . وبلا مقدمات !

«ياه ... مرة واحدة كده ؟!»

كانت تسخر منه ، كانت فى دهشة من أمره ، كانت مرتبكة ...

«وفيها إيه ... أهو ساعات ربنا يستجيب دعا الواحد !»

قال هذا فى صوت خافت رقيق ، ثم انفجر فجأة تاركا عجلة القيادة ، رافعا يديه إلى السماء ، صائحا بأعلى صوته :

«يارب ... تتجوزينى يا ليلى !»

قال هذا فانفجرت ليلى ضاحكة ، لم تملك إلا أن تضحك ، ولم تملك إلا أن تستشعر – وفى لذة شديدة – خفقات قلبها من جديد ... ها هو غاز يقتحمه بلا استئذان ، وها هما يضحكان سويا ، لكن كل منهما كان موقنا – رغم النكتة – أن الحديث كان جادا .

وقد كان .

●●●

الفصل الثالث عشر

أحمد سالم يظهر فى الصورة



ما أن مضت بضعة أيام ، حتى كانت قصة الحب بين أنور وجدى وليلى مراد قد أصبحت حديث الوسط الفنى كله . وإذا كان أنور وجدى مكشوف الإحساس عارى العاطفة انفعاليا وصديقا للجميع ، فلقد كان من الطبيعى جدا أن يلحظ الجميع- جميع من فى الاستديو من فنانين وفنيين وعمال - أن ثمة قصة تنمو بين بطلى الفيلم الشابين ... كانت ليلى قد تركت نفسها للعواطف بحرص ، لكنها كانت تحسب الحكاية بدقة شديدة ... أغضبها دون شك أن أنور فاتحها فى الزواج مباشرة ، دون مقدمات ، دون غزل، دون نظرة ، لكن أنور ، ومنذ صباح اليوم التالى ، بدأ يغازل ليلى ، وكان أول شئ فعله ، أن أرسل إلى غرفتها فى الاستديو ، باقة رقيقة من الورود ، فى اليوم التالى مباشرة تبدل أنور وجدى ، أصبح إنسانا آخر ، أصبح رقيقا هادئا ، فقد عصبيته ، ازداد مرحه، واتسع صدره للأخطاء ... ومنذ الأمس وليلى تفكر فى الموضوع ، عندما عادت إلى البيت دخلت غرفتها وجاءتها

خالتها مريم بالعشاء فى غرفة النوم ، أكلت ليلى وهى تفكر ، دخلت تحت الأغطية وهى تفكر ، نامت وراحت تفكر .

كيف تصبح الحياة مع فنان ؟!

هل تعيد مأساة أمها ؟!

وفى الصباح ، وعندما دخلت غرفتها فى الاستديو ، وجدت باقة الورد ، وكانت عزيزة مراد - اللبيسة - فى انتظارها ... وعندما كانت ليلى تبدل ملابسها وتستعد للوقوف أمام الكاميرا أخبرت عزيزة بكل شئ ... لقد تعودت فى البيت أن تصدر قرارا لا أن تأخذ رأيا ، كنت ليلى هى ربة البيت ، الحكيمة ... وهى الآن تملك من المال ما يكفيها ويقى العائلة فى المستقبل بعد أن أدت دورها ، وإذا كان الفن مهما لحياتها فإن أنور لن يمنعها من الغناء والتمثيل ، لن يطالبها بالاعتزال كما فعل حبيبها السابق ... وراحت عزيزة تصب فى أذنيها كلمات التشجيع ... وفى البلاتوه بدأت قصة الحب تأخذ شكلا عمليا ، راح كل منهما يتابع العمل في دأب وحماس ، وامتد حماسهما إلى كل من فى البلاتوه، أصبحا يعملان في اليوم ست عشرة ساعة ... ينتهيان من التصوير ليشاهدا المشاهد التى صورت بالأمس فى صالة العرض بالاستديو ، ويتناقشان، ويتناقش معهما الجميع ... ثم يذهبان إلى قاعة

التسجيل لأداء بروفة على أغنية أو سماع لحن يوضع ... تحولا إلى نحلتين فتحول الاستديو كله إلى خلية لا تكف عن العمل ... فى كل صباح يرسل لها أنور باقة الورود إلى غرفتها ، وفى كل يوم أصبحت بينهما خناقات صامتة ، ذلك أن أنور كان من النوع «البلاف» ، كان يستطيع أن يأخذ من الراقصة أو الفنانة أقصى ما يمكن أثناء العمل ، حتى ولو كان الثمن كلمة غزل ، أو فرصة لا تخفى على عين ليلى الساهرة ، وإذا كان أنور فنانا ، فهو أيضا «شاطر» ، ومن الممكن أن تصبح الحياة معه جميلة .

بالمنطق وحده أقبلت ليلى على حبها الجديد ، أعلنت الأمر فى كل حركة وأصبحت تعامله كخطيبها ... ذهبت إلى البيت ذات يوم وأخبرت أباها بالأمر كله ، ورحب زكى مراد ، وزار معها الاستديو فى اليوم التالى ... لم يكن هناك وقت للخروج أو الفسح فلقد كان الفيلم يأخذ كل وقتها ، وعندما زارها أنور ذات يوم فى البيت ، تم الأمر ببساطة شديدة - دون كلام أو أخذ ورد - وعومل فى البيت على أنه خطيب ليلى ، وفى دقائق كان أنور يستولى على إبراهيم ومنير بالذات ، لحس عقل الأب بنكته وضحكه وخفة حركته ... لكنه أحب منير وإبراهيم حبا شديدا ، فأحباه هما أيضا ، وأخلصا له تماما ... ذات يوم

دعتها إحدى صديقاتها على فرح الخادمة ... كانت خادمة الصديقة قد تزوجت فأقامت لها السيدة فرحا عظيما فى السيدة زينب ، وذهبت ليلى مع أنور إلى بيت الفرح ، وتجمع حولهما الناس ، وانطلق أنور فى مداعبة السيدات والرجال على السواء ، كان المعازيم يجلسون فى الدور الأول ، بينما الفرح مقام فوق السطوح . .

وسمعت ليلى دقات العوالم فانقادت لها صعدت إلى السطوح ، واشتد فرح الناس وتزاحموا ليشاهدوها ... ثم غنت ليلى ، غنت على موسيقى العوالم ، ولما كان المفروض أنها تعيش الآن قصة حب ، فلقد انطلقت تغنى وتغنى حتى مطلع الفجر .

وقبل أن ينتهى تصوير الفيلم ، كانا قد تزوجا .

ولقد أحدث زواج ليلى من أنور وجدى فى تلك الأيام ضجة شديدة فى مصر ... رحبت به الصحف ونسجت حوله الحكايات كان أنور فتى وسيما خفيف الظل ، وكان محبوبا ، أما ليلى فكانت قد تحولت مع الأيام إلى نموذج لفتاة الأحلام لشباب مصر ، كانت دائما تمثل دور الفتاة الطيبة المرحة التى تغنى دائما وفى تلك السنوات التى تلت الحرب العالمية الثانية كانت مصر تغلى ، كانت أحداث كوبرى عباس تلهب الوجدان

الشـعـبى ، والمظاهرات لا تكف والصـراع الاجـتـمـاعى والسياسى يأخذ شكلا جادا ، كان الإحساس بالقهر عاتيا فى صـدور الناس ، وعندما عرض فـيلم «ليلى بنت الفقـراء» نجح نجاحا شديدا ، كانت قصة الفيلم تحكى حكاية حب بين فتاة فقيرة تسكن فى حي السيدة زينب ، وضابط غنى ارستقراطى والعقبات الاجتماعية والطبقية التى تقف فى طريق حبهما ، تلك العقبات التى ينتصر الحب عليها فى النهاية ... ومع قصة الحب بين ليلى وأنور وكل ما نسج حولها من قصص وأخبار ، ازدحمت الناس على دور السينما ...

وعلى الفور ، جلس أنور لينتج فيلما آخر ، لم يكن مترددا هذه المرة ، كـان قد أصبح أكثر ثقة بنفسه ، واختار للفيلم الثانى نفس القصة ، فقط صنع البطل صحفيا فقيرا ، والبطلة ليلى بنت الأغنيـاء ... وكـان هذا هو عنوان الفـيلم الثـانى ، الذى نجح أيضـا، لكن نجاحه لم يكن مثل نجاح الفيلم الأول .

ما أن مضت شـهور حتى بدأت الخلافات بين أنور وليلى ، لكنها لم تكن خلافات عاطفية ... ذلك أن الحقيقة واضحة كل الوضوح ، هى أن كلا منهما قد اقتنع تماما بالآخر ، وبجدوى حياتهما معا ، غير أن أنور كان اعصارا فى معاملته المادية ، لم يكن بخيلا أبدا ، لكنه كان تاجرا ، وعندما أراد أن يعطيها

أجرا قليلا تشاجرا معا ... وقد كان هذا محتملا ، فقد كانا يسافران إلى أوربا ويشترى أنور لليلى فساتين بألوف الجنيهات ، كان خلافهما هذا محتملا ، لكنه لم يكن كذلك إذا ما جاء لليلى عرض من منتج آخر . هنا كانت الحياة تتحول إلى جحيم .

إلى أن كان يوم جاءها فيه أحمد سالم ليعرض عليها بطولة فيلم «الماضى المجهول» .

عند أحمد سالم ، لابد لنا من وقفة ، ذلك أن أحمد سالم كان – عندما جاء إلى ليلى – خارجا من السجن بعد فضيحة دوت فى مصر وكتبت عنها الصحف شهورا طويلة ، كان أحمد سالم متهما فى القضية التى عرفت باسم قضية «الخوذات المزيفة» ... حقا كان أحمد «ابن ذوات ، جنتلمان ، طموح ، مغامر ، شاب ، أنيق ، وسيم» . غير أنه فوق كل هذا كان مديرا لاستوديو مصر لسنوات تعرف فيها على السينما كفن وكصناعة ، ولقد كان من الممكن أن ينزوى أحمد سالم بعد خروجه من السجن ، فلقد كان هذا هو العرف السائد خاصة إذا كانت الفضيحة فضيحة حول الرشوة والغش ... لكنه خرج من السجن ليواجه كل الناس في تحد ، خرج من السجن وقد قرر أن يتحول إلى منتج ومخرج ومؤلف وممثل .

وصنعت هذه الخطوة حول ذلك الشاب الجسور حالة فرسانية، كان يبدو مغامرا ، كما بدا فى تلك الليلة التى التقى فيها بأنور وجدى وليلى مراد فى الاسكندرية .

كانا يجلسان وسط شلة من الاصدقاء فى حديقة الفندق الذى ينزلان به ، وكان الوقت ليلا عندما هبط عليهما أحمد سالم فرحبا به ، جلس أحمد مع الشلة ، وهو يعرفهم جميعا ، لكنه بعد لحظات، أستأذن أنور فى الجلوس مع ليلى لدقائق ... حمل مقعده ودار به حول المائدة حتى وضعه بجوار ليلى وجلس ، مال عليها وراح يتحدث ... كان واضحا من صوته الخافت أن ثمة أمرا مهما يتحدث فيه ، راح أنور يتبادل الحديث مع الشلة لكنه كان يغلى بالضيق ... كانت ليلى تشعر بهذا ، لكن أحمد سالم كان غارقا فى حماسه ، لقد قرر أن ينتج فيلما يلعب بطولته أمامها ، حكى لها قصة الفيلم الأمريكى «الأسير» وكيف مصرها ... أعلن منذ اللحظة الأولى أنه مصمم على إنتاج فيلم كبير وناجح ... وطلبت ليلى مهلة للتفكير ، فتواعدا على اللقاء فى القاهرة ...

عندما علم أنور وجدى بتفاصيل الحكاية ثار ، راح يتهم أحمد سالم بشتى التهم وكيف تثق ليلى برجل خرج من

السجن منذ أسابيع قليلة ، ومن أين له بالمال ، وما الذى يعرفه عن الإخراج ؟!

وتبادلت ليلى مع أنور الكلمات لكن أحدهما لم يبت فى الأمر وعندما عادا إلى القاهرة اتصل بها أحمد سالم ، واتفق معها على أن يزورها فى الأيموبيليا حيث كانا يقيمان ، كان الموعد فى العاشرة صباحا ، فى يوم الأحد .

وما أن وصل أحمد سالم في الموعد بالضبط ، حتى كان أنور يغلى كالبركان .

بدأ أحمد سالم يحكى قصة الفيلم بالتفصيل . وتحت ستار المناقشة راح أنور يسفه من القصة والأحداث ، لكن القصة فى النهاية كانت جميلة ، وكان أحمد سالم ذكيا ، مناورا ... وليس هناك أدنى شك فى أن ذكاء أحمد سالم كان سببا فى انتصاره ، ذلك أن مناقشة أنور له أخذت تتحول من الحدة إلى الاستفزاز . وكانت فرصة أنور ساعة الحديث عن المال .

«أنت عارف ليلى بتاخد كام ؟!»

هكذا صاح أنور ، ولم يعط الفرصة لأحمد سالم لكى ينطق حرفا ، لاحقه صائحا :

«ليلى بتاخد خمستاشر ألف جنيه ، معاك خمستاشر ألف؟!»

ولم يهزم أحمد سالم ، لم يستفز ، أخذ يناقش الأجر كأى رجل أعمال شديد الثقة بنفسه ، كان هذا الشاب الذى أتهم بالسرقة فى قضية شهيرة ، الذى غادر السجن منذ أسابيع فقط يتحدث وكأنه يملك الألوف تحت يده ... واستشاط أنور غضبا .

«طب وحاتجيب الفلوس منين ؟!»

«أنا حر يا أنور !»

«طب ادفع ٨ آلاف مقدم !»

«لأ حادفع ستة ... دلوقت !»

ولم يكن من الممكن أن يصدق أحد أن أحمد سالم يستطيع الآن أن يدفع ستة آلاف جنيه ، كان اليوم يوم أحد وكل البنوك مغلقة، كانت الساعة قد بلغت الحادية عشرة صباحا ، وكان أنور وجدى يقف أمام أحمد سالم فى غرفة المكتبة بشقته فى الأيموبيليا ، وكانت ليلى جالسة تبدو شديدة السعادة ، وكيف لا واثنان من أشهر شبان مصر يتبارزان من أجلها ، وكان التحدى بينهما قد وصل إلى أن

أبدى أحمد سالم أن يتغيب ساعة، ويعود بالمال ... وفعلا ، غادر البيت على موعد بعد ساعة .

لم يجرؤ أنور وجدى على مطالبة ليلى برفض الفيلم . لكنه كان يتحداها بأن أحمد سالم لن يستطيع الاتيان بالمال ، وتظاهرت ليلى باللامبالاة ، كانت تعرف عن يقين أن أحمد سالم سوف يكسب المعركة ، ان فيه شيئا يؤهله للانتصار ... وعندما دق جرس الباب في تمام الساعة الثانية عشرة أيقنت أن القادم سيكون أحمد سالم ، ودخل أحمد إلى غرفة المكتب يحمل عقدا ويصحب شريكا وسكرتيرا ... بعد ثوان أخرج أحمد من جيبه ستة آلاف جنيه قدمها إلى ليلى ، ثم قدم لها العقد لتوقع عليه .

أمسكت ليلى بالقلم ووقعت ، ثم طارت المائدة الصغيرة فى الهواء لترتطم بالحائط ... فجأة هاج أنور ، وتطايرت قطع الأثاث، ووضع أحمد سالم العقد فى جيبه بهدوء ، وغادر البيت.

ما أن بدأت المعركة حتى دخلت ليلى غرفتها وأغلقتها على نفسها ، خفت الضوضاء وكف صياح أنور ثم ساد الهدوء ... وعندما فتحت ليلى باب غرفتها كان البيت خاليا ... كان أحمد سالم قد غادره ... وكذلك أنور وجدى .

●●●

الفصل الرابع عشر

الطــــلاق



كان أنور وجدى شخصية متعددة الجوانب، كان فنانا بكل ماتحمل الكلمة من معنى، كان طيب القلب إلى حد العبط، وكان عصبيا إلى درجة الجنون، وكان ـ الآن ـ قد أصبح نجما لامعا، ومنتجا ناجحا ذكيا، ومخرجا يعرف كيف يحرك البلاتوه بكل ما فيه من آلات وفنانين وفنيين، وكان ـ أيضا ـ قد أصبح مريضا بالكلى، مرضا كان يزيد من عصبيته يوما بعد يوم حتى أصبحت هذه العصبية جزءا لايتجزأ من شخصيته المرحة!!

ولقد يبدو الحديث عن أنور وجدى ـ بعيدا عن ليلى مراد ـ غريبا ونحن نحكى قصة حياتها هى... لكن ذلك يبدو ضروريا، بل لازما... ذلك أن تصرفات ليلى تجاه عصبية أنور، وتصرفاتها حيال هذه الشخصية الغريبة التى كانت ذات يوم واحدة من ألمع نجوم الفن فى مصر، تصرفات ليلى تجاه أنور ومع أنور وأثناء حياتها مع أنور، هى أكبر المؤشرات على الإطلاق إلى طبيعة هذه الفنانة التى تربعت فى تلك الأيام على عرش السينما والأغانى الخفيفة.

ويوم خرج أنور من شقته بالأيموبيليا بعد معركته مع أحمد سالم، وقفت ليلى وسط حطام الأشياء التى وصلت إليها يد أنور عندما انتبابته تلك الثورة الجامحة، وقفت حائرة لاتدرى ماذا تفعل... كانت قد وقعت العقد مع أحمد سالم، وتسلمت عربونا قدره ستة آلاف جنيه نقدا، كانت قد نفذت ما أرادت دون خناق أو زعيق أو عصبية، كانت قد نفذت كل ما أرادته بالصمت والهدوء، وحنى الرأس لكل العواصف.

ولكن...

ولكن هاهو أنور وجدى يغادر البيت لا تعرف إلى أين، فماذا تفعل؟!

كانت ليلى دون شك تعلم علم اليقين الأسباب الخفية وراء تلك الثورة التى اجتاحت أنور، كانت تعلم أن هناك سببين رئيسيين لا سببا واحدا، وإذا كانت «الغيرة» هى العنصر الذى يجمع السببين معا، فإنها كانت غيرة مزدوجة، غيرة من الشاب الأنيق المغامر الذى دخل المبارزة مع أنور وانتصر، وغيرة أنور، لأن أحمد سالم كان يبدو شديد الثقة بنفسه، شديد الثقة بأنه سوف يخرج فيلما ممتازا وناجحا.

بعد ساعات أمسكت ليلى بسماعة التليفون وطلبت أم أنور... وعلى الطرف الآخر جاءها صوت حماتها منزعجا أشد

الانزعاج، إن أنور فى حالة هياج حقيقية، إنه غاضب أشد الغضب، ثائر ثورة عارمة ولا سبيل إطلاقا إلا أن تعتذر ليلى عن فيلم أحمد سالم، أن ترفض العمل فى هذا الفيلم.

الثابت أن ليلى كانت مصممة على أن تنال حريتها فى العمل أيا كانت العقبات، ولقد كان من الأسباب التى دفعتها إلى الزواج من أنور أنه فنان سيقدر حياتها كفنانة، ولكن... هاهو الفنان يركب رأسه ويغيب عن بيته يوما ويومين وثلاثة وأسبوعا كاملا... وبدأ الأصدقاء يتحدثون فى الموضوع، وبدأت الآراء تتناثر ذات اليمين وذات اليسار كانت ليلى تقول: «أنا مضيت العقد، أعمل إيه؟!»... وكان أحمد سالم يقول، إذا مافاتحه أحد فى الموضوع: «أنا لايمكن أتنازل عن حقى!».

وبدأت المسألة تزداد تعقيدا، إن أنور لايزال راكبا رأسه. مصمما على عدم العودة إلى البيت إلا إذا فسخت ليلى العقد... ولم تجد ليلى أمامها سوى أن تذهب إلى أنور بنفسها، قررت ـ تحت ضغط الأصدقاء والصديقات، أن تذهب إليه فى بيت والدته، لكنها ما أن دخلت البيت، وجلست مع أمه حتى فوجئت أنه يرفض مقابلتها.

كان أنور موجودا فى البيت، كان يجلس فى إحدى الغرف، وكانت ليلى جالسة فى الصالون وهو يرفض الخروج إليها...

كانت أمه تنقل إليها إنه تعبان جدا، أنه في حالة سيئة، وكانت ليلى تطلب ـ فقط ـ أن تناقشه في الأمر، أن تطلب نصيحته، كيف تتصرف وماذا تفعل!!

وقامت الأم بدور الرسول بينهما، كانت تسمع من ليلى فتنهض إلى أنور، وتسمع من أنور وتعود إلى ليلى... وكان هذا كله غير مهم، لكن المهم في الموضوع كله، أن ليلى سمعت في ذلك اليوم القريب، ولأول مرة في حياتها مع أنور وجدي، كلمة: «الطلاق»!... كان أنور قد اشتط في غضبه وأعلن، أنه: إما الإعتذار عن تمثيل فيلم «الماضي المجهول» مع أحمد سالم، وإما الطلاق.

وغادرت ليلى بيت حماتها وهي ترتجف، ذهبت إلى شقيقها الأكبر مراد، وسمع مراد كل شيء منها، ورفع سماعة التليفون وطلب أحمد سالم، وشرح له الموقف كله، فكان رد أحمد سالم أن حدد موعدا لليلى لكي تلتقي فيه مع محمد فوزي ـ الذي كان مطربا مشهورا وملحنا شديد النجاح في تلك الأيام بعد ظهوره مع يوسف وهبي في فيلم «سيف الجلاد» ـ لكي تحفظ منه إحدى أغاني الفيلم.

كان أحمد سالم ـ على الجانب الآخر ـ باردا، عمليا... كان قد وقع العقد وبدأ حملة إعلانات ودعاية مخيفة في

الصحف والمجلات، بل... إن الصحف والمجلات وجدت فى شخصية هذا المغامر صاحب الصولات والجولات مادة خصبة للحديث، بل إنه استطاع ـ بذكاء شديد ـ أن يدخل إحدى دور الصحف فى أحداث الفيلم، وردت له الدار الصحفية هذه الدعاية بدعاية مماثلة، وهكذا وجد أنور وجدى نفسه أمام خصم عنيد، وفارس لايتراجع أبدا، ومع تدخل الأصدقاء، وموقف ليلى المستكين المستسلم، عاد أنور إلى البيت مع مجموعة من أصدقائه الذين جاءوا معه ليحتفلوا بعودة الحياة إلى مجاريها بين الزوجين الشابين.

كان محمد فوزى والمطرب محمد البكار ـ الذى هاجر بعد ذلك إلى أمريكا ـ من الأصدقاء الذين جاءوا بأنور إلى البيت وكان فوزى مرتبطا مع أحمد سالم بعقود لتلحين بعض أغنيات الفيلم الذى حشد له أحمد سالم عددا كبيرا من الطاقات الفنية، وكان طبيعيا للغاية أن يلتقى أنور بأحمد سالم أثناء مناقشته السيناريو مع ليلى أو أثناء بروفات أغنية من الأغنيات... وهنا، يبدو التناقض الشديد فى شخصية أنور، ذلك أن كل غضبه أنفثأ وذاب وأصبح مجرد ذكرى أو حديث، ووصل الأمر إلى حد أن أنور، كان يناقش أحمد سالم فى السيناريو، بل ويقترح عليه بعض المواقف...

وعرض فيلم «الماضى المجهول»، ونجح الفيلم نجاحا شديدا. وفكر أنور وجدى فى أن ينتج فيلما يلعب بطولته أمام ليلى مراد، و... وأحمد!!

هنا... بدأت ليلى تفكر، إنها تبدو فى تلك الفترة الغريبة من حياتها - حتى وهى تحكى أحداثها بنفسها - وكأنها متفرجة... كانت شخصية أنور طاغية، عنيفة، عاصفة.. وكانت هى مشغولة بعدد هائل من الأفلام، وعدد أكبر من العروض، ولقد أحست بسعادة خفية يوم غضب أنور وثار وغادر البيت، لأنها استشعرت فى غضبه غيرة عاطفية، لكنها يوم عرض أنور على أحمد سالم أن يلعب أمامهما فيلما جديدا، توقفت لتفكر.. هل كان أنور يغار من العقود التى تنهال عليها، أو يغار عليها هى؟!

المضحك فى الموضوع، أن أنور بدأ بالفعل فى وضع سيناريو الفيلم، فرسم لأحمد سالم شخصية «الفلن» الذى يحب ليلى، والذى تكرهه ليلى كراهية عمياء، ورسم لنفسه شخصية الشاب الطموح الطيب الذى تحبه ليلى وتعشقه... ورغم أن محمد عبد الوهاب كان قد دخل مع أنور وجدى شريكا فى ثلاثة أفلام، ورغم أن هذا الفيلم كان أول هذه

الأفلام، فإنه فشل، وقدر لعبدالوهاب أن يكون شريكا لأنور، فى واحد من أجمل الأفلام المصرية، وهو فيلم «غزل البنات».

ولكن... هل كانت حياة ليلى مع أنور تدور كلها حول العمل؟!

هل كانت العاطفة بينهما مرتبطة بالفن ذلك الارتباط الذى يجعل الحديث عنها وسط ركام الأحداث صعبا؟!

الواقع أن هذا ـ إلى حد كبير ـ يبدو صحيحا... ذلك أن أنور وجدى كان فنانا من قمة رأسه حتى أطراف قدميه، كان تعامله فى الحب، يبدو وكأنه تعامل فنى... وكانت عواطفه تلتهب وتبرد تبعا لسير حياته الفنية، وكان ـ أيضا ـ قد رضخ للأمر الواقع تماما، وسمح لليلى أن توقع عقودا أخرى، وأن تمثل أمام محمد فوزى وحسين صدقى وغيرهما، لكنه كان ـ إذا حدث وعملت فى فيلم لم ينتجه هو ـ يظل مجنونا ثائر الأعصاب حتى تنتهى ليلى من تصوير الفيلم.

أين ليلى فى وسط كل هذا الحديث الذى ينجرف بالفعل ليصبح حديثا عن أنور وجدى وكيف يمكن أن تتوارى شخصية فنانة مثلها خلف أحداث حياتها...؟

هنا يكمن سر ليلى مراد، سر شخصيتها، سر هذا الهدف الذى إذا ما رسمته وصلت إليه بكل السبل وبكل الطرق...

وكان هدوؤها هذا سببا فى أن يطلقها أنور ـ لأول مرة ـ من أجل الكمون؟!!!

ليس الأمر نكتة، فعندما استيقظت ذات يوم من النوم واستعدت لمغادرة البيت لتصوير بعض المشاهد لفيلم من أفلامها، وجدت البيت وكأنه مقبل على معركة... كان صوت أنور وجدى يتصاعد من المطبخ صارخا لاعنا، وكان صوت الأطباق والحلل يتطاير بين الحين والحين، ووجدت ليلى محمد البكار فى صالون البيت فسألته عن سر ثورة أنور، فأخبرها أنه يطبخ طبخة دمشقية من التى يحبها، وعادت ليلى تسأل عن السبب فى هذه الثورة، فجاءها صوت أنور من خلفها صائحا:

«البيت مافيهوش كمون ياست هانم!»

التفتت إليه ليلى هادئة، كانت تعلم علم اليقين أن الكمون ليس سببا للثورة، قالت:

«طب وإيه يعنى يا أنور، نبعت نشترى!».

وصرخ أنور:

«وإيه يعنى... طب... إنتى طالق يا ليلى!».

وبهدوء شديد خرجت ليلى من بيت الزوجية إلى فندق سميراميس... لتعيش فيه، وأصبحت فى ذلك اليوم مطلقة لأول

مرة فى حياتها... كانت ليلى قد أصبحت ليلى مراد الآن...
كانت قد واجهت الحياة بسلاح ضمنت تماما أنه لن ينكسر،
وإذا ما كان أنور وجدى عصبيا وغيورا فهو يحبها، يحبها
حقيقة، وهذه الحقيقة يشهد بها كل الذين عاصروا أنور وجدى
وعرفوه وصادقوه، ولقد كانت ليلى ـ دون أدنى شك ـ تحب
أنور وجدى، لكنها كانت تختلف عنه في أنها أصبحت الآن
قادرة على التحكم في عواطفها. أصبحت قادرة على أن تعيش
بالحب وبدونه، وفى اليوم نفسه أرسل أنور وجدى ورقة
الطلاق، وفى اليوم نفسه أرسل يستدعى إبراهيم ومنير مراد ـ
ولقد كانا يحبانه وكان يحبهما إلى درجة كبيرة ـ وظل طوال
الليل يتحدث عنها، عن ليلى!

ولقد عادت إليه ليلى فلم يكن من السهل أبدا أن يفترقا،
كانا يبدوان وكأن حياتهما ـ حتى الفنية ـ لايمكن أن تستمر
وهما منفصلان، عادت إليه ليلى ليعيشا فى الجو نفسه،
وبالأسلوب نفسه، وكان كل يوم يمر على ليلى يزيدها شهرة
وصلابة، وكان أنور يسترضيها بالسفر إلى الخارج فى كل
عام، إلى أن كان عام من الأعوام، سافر أنور وحده، كان
المرض يشتد عليه، وكان هو فى حاجة دائمة للعلاج، سافر
إلى إيطاليا، ثم إلى باريس... وكانا قبل السفر قد تشاجرا،

فسافر غاضبا ، لكنه من باريس أرسل لها خطابا ملتهبا يبثها حبه، يبثها حاجته إليها، يخبرها فيه أنه مريض على شفا الموت.. ووصل الخطاب إلى ليلى وكـــانت فى الاسكندرية، فركبت القطار فى اليوم نفسه إلى القاهرة، وبعد أيام قليلة كـانت تركب الطائرة إلى باريس، وفى مطار أورلى كـان أنور فى انتظارها، تبدو لهفته عليها مثل مرض، كان فى تلك الليلة يحبها حتى أغرورقت عيناها بالدموع، عندما التقيا حملها من فوق الأرض وراح يدور بها فى المطار، وربما لأول مرة تشعر ليلى بالحب الحقيقى يتدفق من قلب أنور، حجز لها جناحا فى الفندق، ووضع لها برنامجا حافلا، وليوم أو يومين انجرفت ليلى فى حبها، لكن عقلها بدأ يستيقظ من جديد، كان لابد لها أن تختبر حبه حقا... ولا تدرى ليلى حتى اليوم كيف حدث ما حدث، لكنها تعلم علم اليقين، أن تلك الليلة فى باريس، كانت بداية النهاية فى علاقتها بأنور وجدى.

وبينما هما غارقان فى الحب فى تلك الليلة، قالت له:

«على فكرة يا أنور... الأستاذ عبدالوهاب اتفق معايا على فيلم جديد حايلعبه هوا».

وفى ثانية ، فى أقل من ثانية، تبدل الحال من الجنة إلى الجحيم.. كانت ليلى مراد لاتزال تحمل لعبد الوهاب ذلك

العطر القديم الذى عبق حياتها فى مطلع الشباب، ولم يكن أنور وجدى أبله أو مغفلا، ولابد أنه استشعر ذلك الميل الغامض الذى تكنه ليلى لعبدالوهاب، بل يكاد الإنسان يجزم أنه أحس هذا الأمر بوضوح.. وإذا كان أنور وجدى يغار من عملها فى أفلام أخرى، فالذى لايشك فيه إنسان أنه ـ أيضا ـ كان يغار عليها بجنون، فإذا ما اجتمع السببان معا فلا يلومن أحد أنور وجدى مهما فعل.

لكن ليلى لامته، أكثر من ذلك، بدأت تفتح عينيها أكثر على حقيقة حياتها مع أنور وجدى، بل ... وبدأت تتساءل عن تلك الخطابات الغامضة التى كانت تصله من روما أحيانا ومن باريس أحيانا.. وإذا كان هو يغار عليها فمن حقها أن تبحث خلفه... وإذا كانت الأنثى تستطيع أن تشم رائحة امرأة أخرى على بعد مئات الأميال فإن ليلى مراد تعرف كيف تكشف الأمر برمته، فى صمت، وبهدوء، وصبر طويل.

ولقد حدث...

ففى تلك الليلة ـ فى باريس ـ قررت ليلى أن تحسم الأمر كله، لكنها لم تعلن شيئا، ظلت صامتة حتى عادا إلى مصر، تقبلت ثورة أنور ـ كالعادة ـ بهدوء، ثار فناقشته، هاج فراحت تجادله... لا شىء سوى هذا، لكنها كانت تشعر أن فى الجو

امـرأة أخـرى... وظلت تبـحث ـ دون أن يشـعـر أحـد ـ حـتى عـرفت أنهـا كـانت على حق، وأن أنور غـارق ـ بالفـعل ـ فى أحـضـان عـشـيـقـة جـاءت خلفـه من باريس، ونزلت فى إحـدى عمارات القاهرة الشاهقة.

●●●

الفصل الخامس عشر

«أنا آسفة .. يا مدام !!



كانت حياة ليلى مراد مع أنور وجدى حياة عاصفة، وإذا قدر لأحد ذات يوم أن يكتب عن هذه الزيجة الفنية التى فرح لها الناس فى مصر كثيرا، وهللوا لها طويلا، فلسوف يكتشف - إذا استطاع أن يلم بكل التفاصيل - حقائق أغرب من الخيال.. سوف يكتشف مثلا أن أنور وجدى، ذلك النجم الذى تألق فى سماء السينما المصرية لسنوات طويلة، كان نموذجا غريبا من البشر، كان تركيبة من عشرات المتناقضات، كان مجنونا بالمال، لكنه لم يكن عبدا له، كان جامحا مثل ثور هائج، وكان رقيقا مثل طفل، كان يحب ليلى مراد لكنه كان يخونها!!

أما ليلى، فرغم المحاولات التى بذلت فى هذه القصة لإلقاء الضوء على شخصيتها، فلسوف تظل لفترة طويلة مثل لغز عسير الحل... كان الكتمان الذى تعودت ليلى عليه منذ نعومة أظفارها، وكان إحساسها بالحاجة إلى المال، وإحساسها الموازى بالحاجة إلى الحماية، كل هذا كان يتبلور ويتضح أشد الوضوح، فى علاقتها بأنور وجدى... ولقد استطاعت ليلى -

رغم الطلاق الذى تم بينهما فى النهاية ـ أن تسير دفة الحياة مع أنور بحذق غريب، وأن تجعل أذنا من طين وأخرى من عجين أمام الهمسات العديدة التى كانت تنفث سموم الشك فى حياتها... إن أنور وجدى «مادى» لايعرف الحب، ولم يعرف فى حياته إلا حب المال.

ولقد كانت لعودة ليلى مع أنور من باريس قصة شهيرة ومعروفة. قصة كاد أنور يحطم فيها حياة ليلى... لكنها عندما عرفت، تصرفت بذكاء وهدوء وبرود، وبدلا من أن تضيع هى تماما، أضاعته وأربكته وحيرته.:. لم يكن مهما أن يفعل معها أنور أى شىء فى الدنيا، كان المهم فى الأمر كله ـ منذ بداية الرحلة من باريس إلى مرسيليا ثم أيام السفينة ـ تلك الرائحة التى غزت أنف الأنثى فى ليلى مراد... كانت ليلى ـ رغم الحب البادى على أنور ـ قد أحست أنه وقع فى غرام امرأة أخرى!

كيف عرفت ليلى؟!!

هذا مالايمكن أن يعرفه أحد حتى ليلى نفسها، إنه إحساس الأنثى عندما يهدد حبها دخيل مجهول... عندما تتغير فى الرجل أشياء بسيطة، شديدة البساطة، لكنها تصبح رغم صغر شأنها مؤشرات توحى بأن فى الأمر إمرأة أخرى...

وكانت ليلى على حق...

فعندما عادت إلى القاهرة، بدأت تسمع الشائعات، بدأت تلحظ الابتسامات، بدأت أذناها تلتقطان الهمسات.. شائعات وابتسامات وهمسات توحى كلها بأن أنور وجدى قد وقع فى الحب أثناء زيارته لأوربا، فتاة جميلة ـ شديدة الجمال ـ كانت القاهرة تتحدث عنها، وعن لقاء أنور بها فى فينسيا قبل ذهابه إلى باريس، وكيف لحقت به «لوسيت» ـ وهذا هو اسم الفتاة ـ فى باريس، ثم كيف سافرت وراءه إلى القاهرة.

ظلت ليلى تكذب نفسها. ظلت تتحايل على نار الشك فى قلبها أسبوعا وأسبوعين وأسابيع عدة، حتى كان يوم دعيت فيه إلى العشاء على مائدة أحد كبار الصحفيين، وكان أنور هو الآخر مدعوا لهذا العشاء... غير أن الضحكات والابتسامات والهمسات بدأت ـ بعد العشاء ـ تأخذ شكلا جعلها تكاد تقترب من الجنون، فقررت أن تحسم الأمر، وأن تعرف الحقيقة، أيا كانت هذه الحقيقة.



وعرفت ليلى الحقيقة.

عرفت أن الفتاة فرنسية، وأنها جاءت خلف أنور من باريس، وأنه استأجر لها شقة فى الزمالك... عرفت ليلى كل

هذا، وعرفت أكثر من ذلك عنوان العمارة التى استأجر أنور فيها شقة لحبيبته الجديدة.

كانت لليلى صديقة اسمها مارسيل هى زوجة عازف الكمان المشهور «يعقوب تاتيوس»، ولقد دخلت مارسيل ذات يوم على ليلى فوجدتها تبكى... كانت ليلى - مع نفسها - تضعف وتتألم... كانت ترقب أنور وهو يرتدى ملابسه قبل لقائه مع لوسيت فى صمت، بل - وفى بعض الأحيان - كانت تنتقى له رباط العنق، ولون البدلة، وتودعه حتى الباب وتتلقى منه قبلة، ثم... وعندما تصبح وحدها، تنهار ... تبكى.

مع مارسيل... اتخذت ليلى قرارها...

قررت أن تفاجىء أنور فى شقته الجديدة، قررت أن تحسم المشكلة برمتها أن تقطع الشك باليقين.

وكان مافعلته ليلى مشهدا من المشاهد السينمائية، لم يكن تصرفا عاقلا أن ترتدى ليلى مراد، المطربة الشهيرة الجميلة التى يعرفها أهل مصر جميعا... لم يكن تصرفا عاقلا منها أن تهبط الأيموبيليا وهى ترتدى «منديل بأوية وملاية لف»، تصحبها مارسيل، وتدخل الجراج، وتركب سيارتها البويك، وتأمر «خضر» السائق أن يأخذها إلى الزمالك.

حدث هذا فى أحد أيام شهر يناير، فى العاشرة مساء، والجو بارد، وعاصف، والمطر ينهمر، والسيارة تخترق شوارع القاهرة، بداخلها ليلى مراد ومارسيل، فى طريقها إلى الزمالك.

عند باب العمارة وقفت السيارة، وهبط السائق ليفتح الباب لامرأة ترتدى الملاية والمنديل... وفى السيارة انتظرت مارسيل مع خضر السائق... ودلفت ليلى إلى فناء العمارة، لم يكن هناك أحد، كان البواب قابعا فى غرفته اتقاء للبرد، ولم تكن ليلى تعرف أين يسكن أنور مع عشيقته... تقدمت من غرفة البواب ودقت الباب.

«عاوزة إيه ياست؟!»

«والنبى ياخويا تقول لى... هو سى أنور الممثل ساكن هنا؟!».

«وعاوزه إيه منه؟».

«أضل أنا ياخويا الغسالة الجديدة، وأنا دايخة على العمارة من ساعتين!».

«وحد بيجى يغسل فى وقت زى ده؟!»

«أنا جاية أتفق معاه على ميعاد!»

نظر إليها البواب طويلا، ثم أشاح عنها وهو يقول:

«الأستاذ أنور ساكن فى الدور السادس!»

وإمعانا فى التمثيل... تركت ليلى المصعد، وصعدت الدرج حتى الدور السادس... كانت ترتجف وهى تصعد، كانت تفكر فيما يمكن أن يحدث، وماذا ستفعل إذا ما واجهت أنور مع صاحبته، ووصلت ليلى إلى الدور السادس وقد تقطعت أنفاسها، وماكادت تمد يدها إلى زر الجرس، حتى سمعت ضحكات أنور فى الداخل مع لوسيت، وجمدت يدها، إنهما يتحدثان بالفرنسية، وحديثهما يصل إليها واضحا أشد الوضوح، والسلم مظلم، والبرد شديد، وليلى تنتفض من الانفعال والغيظ، هل تدق الجرس، هل تقتحم البيت، هل تتسبب فى فضيحة؟!

لكنها تراجعت.

هدأت قليلا وأصوات أنور ولوسيت تصلها من الداخل.. ثم بدأت تهبط الدرج مرة أخرى... فى هدوء وبطء راحت تهبط الدرج، حتى إذا وصلت إلى الشارع، طلبت من مارسيل أن تعود إلى بيتها.. ثم تركت السائق فى السيارة واتجهت إلى جراج العمارة..

كان الجراج خاليا من السياس، وكانت سيارة أنور الكاديلاك هناك... وكانت مفتوحة، ودخلت ليلى السيارة، وجلست فى المقعد الأمامى تنتظر.

كان أنور يعود إلى البيت فى كل ليلة، لم يكن يبيت فى الخارج أبدا... وفى الخارج، فى الشارع، كان المطر مازال ينهمر والريح تصفر، وخلعت ليلى المنديل والملاية اللف، وظلت تنتظره.

وحتى الثالثة صباحا، ظلت ليلى جالسة ـ وبإصرار ـ فى السيارة.. وفى الثالثة وصلتها ضحكات أنور ولوسيت، التى نزلت لتوصل أنور وهى تصحب معها كلبها الصغير... وما أن اقتربا من السيارة حتى جمد أنور فى مكانه، كانت ليلى تجلس فى سيارته، أمامه، وكانت عشيقته بجواره.



هبطت ليلى من السيارة، وانطلقت تتحدث مع لوسيت بالفرنسية:

«آسفة يامدام، أو مدموازيل. أنا لا أعرف... لكنى فى نهاية الأمر زوجته!!»

كان مشهدا مروعا هذا الذى حدث فى الجراج... وقف أنور مذهولا لايعرف ماذا يقول. وراحت الفتاة تتلفت حولها

يمنة ويسـرة، تنظر إلى أنور تارة وإلى ليلى تارة أخـرى، وابتسمت ليلى قائلة لأنور:

«حانفضل واقفين كده، ما تتفضلوا!!»

ثم نظرت إلى الفتاة وقالت:

«آنسة لوسيت. هل تتفضلين بالركوب!»

وأطاعت لوسيت، وجلست في المقعد الخلفي، وركبت ليلى في المقعد الأمامي، ودار أنور حول السيارة ـ دون كلمة ـ وجلس خلف عجلة القيادة... لم يكن أحد منهم يعرف إلى أين، كان كل شيء يسير بلا هدف، وعندما خرجت السيارة من الجراج، صاحت ليلى في سائق سيارتها طالبة منه أن يلحق بهم.. وراحت السـيارة الكاديلاك التي تضم اثنين من ألمع نجوم السينما في مصر، وفتاة فرنسية، وقصة عاصفة، راحت السيارة تخترق شوارع القاهرة... وفي الداخل كانت ليلى تتحدث بلا توقف، كانت تتحدث مع لوسيت عن باريس، وعن فينسيا، وعن كان، والكازينو العالمي الشهير، ثم التفتت إلى لوسيت فجأة وقالت لها:

«أرجو أن يكون جو بلادنا قد أعجبك!»

وكانت السيارة ـ ساعتها بالضبط ـ تدخل جراج الأيموبيليا، كان أنور وجدي يبدو وكأنه منعدم تماما، وعندما التفتت ليلى نحوه وسألته:

«تحب توصلها أنت والا نخلى خضر يوصلها بعربيتى؟!»

دمدم أنور قائلا:

«لأ... خضر يوصلها أحسن!».

وعندما همت لوسيت بركوب سيارة ليلى، صافحتها ليلى بحرارة، وتمنت لها إقامة طيبة، واستدارت نحو الداخل.

والذى لاشك فيه أن أنور وجدى كان ينتظر أن تبدأ ليلى الشجار حتى ينفجر فيها، ذلك أن أنور لم يكن من هذا الصنف من الرجال الذى يضعف أمام الحقائق... غير أن ليلى كانت تعرف هذا جيدا... فلم تفتح فمها... وعندما دخلا إلى الشقة.. توجهت إلى غرفة النوم وهى تقول لأنور:

«تصبح على خيرا».

كانت الساعة قد بلغت الرابعة صباحا عندما دخل أنور وجدى غرفة المكتب وجلس فوق مقعد وثير وغرق فى التفكير، لكن ليلى ساعتها كانت تقف مع وصيفتها وقد تناثرت محتويات الغرفة تماما... كانت ـ فى هدوء شديد ـ تجمع ملابسها، وكل ما يخصها... حتى إذا انتهت من ذلك، ذهبت إلى الفراش ونامت.

نامت ليلى ساعتين أو ثلاثا فقط، كانت هادئة فى الظاهر لكنها ـ دون شك ـ كانت تغلى غليانا وقد اتخذت قرارها

النهائى، لسوف تنفصل عن أنور، ولسوف تطلب هى لأول مرة، الطلاق!

فى السابعة صباحا كانت ليلى قد ارتدت ملابسها، وجهزت حقائبها... وعندما فتحت باب غرفة المكتب كان أنور لايزال جالسا كما هو فوق المقعد، بملابسه، دون نوم... وقالت:

«أنا ماشيه يا أنور!»

والتفت إليها أنور زاهلا، وعادت تقول له:

«على فكرة أنا مش زعلانة منك، بالعكس... أنا فرحانة جدا!».

«عاوزة تقولى إيه؟!... فيه واحدة تفرح لما تضبط جوزها مع واحدة ثانية؟!»

«أصل الناس كانوا دايما يقولوا لى أنى اتجوزت واحد مالوش قلب، مايعرفشى يحب غير الفلوس، لكن أنا كنت باقول أن لك قلب، وطلعت أنا صح!».

«إنت فاكرة نفسك مين؟... شكسبير؟!»

«ولا شكسبير ولاحاجة، أنا باقول لك اللى أنا حاسة بيه... أشوف وشك بخير!».

وكان هذا هو المشهد الختامى فى قصة حياة أنور وجدى وليلى مراد... وربما كان هو المشهد الختامى لقصة نجمين من نجوم السينما فى مصر... فإن أنور وجدى لم يقدر له أن

يعيش طويلا.. فلقد اشتد عليه المرض وتزوج... أما ليلى مراد لقد تزوجت هى الأخرى... لكنها كانت قد سئمت الفن، وسئمت الإحساس بالمسئولية، كانت تتوق لأن تصبح زوجة وأما... وقد أصبحت زوجة وأما، وعادت من جديد تحمل مسئولية العائلة.. ولقد مضى منذ ذلك اليوم الذى افترقت فيه عن أنور وجدى ذات صباح باكر فى إحدى شقق عمارة الأيموبيليا قرابة عشرين عاما... لكن الغريب فى الأمر، أن القصة بقيت، ظلت تعيش رغم الطلاق والموت، رغم حكايات أيام كانت تدور بعيدا عن كواليس السينما... ظلت قصة ليلى مراد وأنور وجدى تذكر الناس بأيام مضت، فى أفلام لاتزال تحمل دفء قصة حب، ومغامرة... وفى أغنيات مازال الناس رغم مرور كل هذه السنوات، يعشقونها، ويستمعون إليها، ويطربون لها، لقد كانت قصة حب، تركت علامة على الطريق.

●●●

رقم الإيداع

٩٥ /١٠٧٩٠

I. S. B. N

977 - 07 - 0435 - 0

فهرس



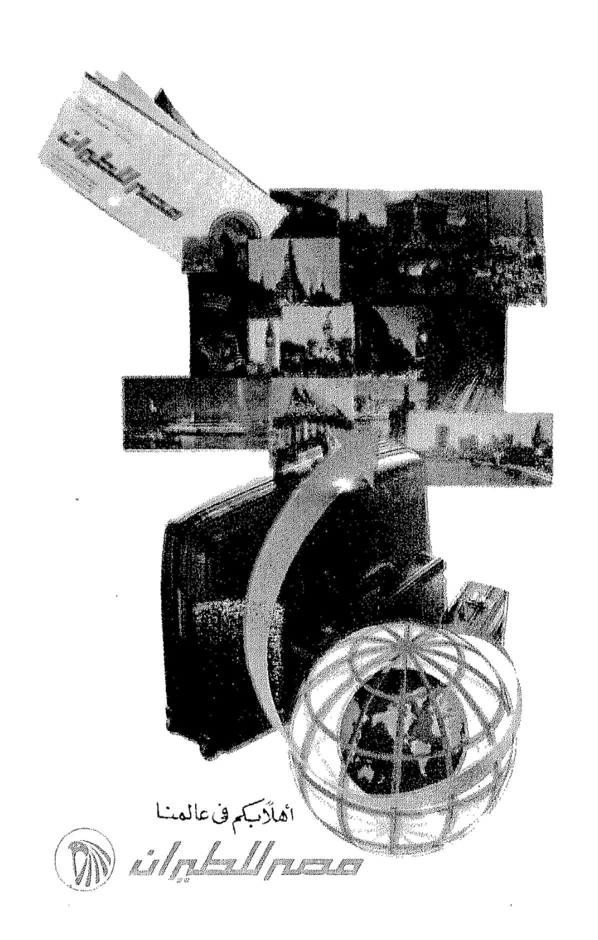
هذا الكتاب

صالح مرسى وليلى مراد ، يلتقيان على صفحات كتاب الهلال ، ليلي مراد ، قيثارة الغناء العربى ، والتى هزت الوجدان فى غادة الكاميليا .. وصالح مرسى .. الكاتب المبدع، أديب البحر بكل ما فيه من سحر وغموض ، وأديب التجسس الذى جعل من مغامرات التجسس نبعا للحس الوطنى ، والتضحية من أجل مستقبله ، وأصبحت رواياته مدرسة للوطنية الصادقة ، وأطل على حياتنا الفنية ليقدم أجمل ما فيها ، عندما اقتحم عزلة ليلى مراد وكتب مذكراتها فى السبعينيات ، كما كتب بقلمه الرشيق حياة تحية كاريوكا .

زرعت ليلى مراد فى الوجدان أرق المشاعر ، وجسد صالح مرسى أسرار هذه الفنانة وحياتها بكلمات رشيقة ساحرة .

وعلى صفحات كتاب الهلال تلتقى الكلمة والقيثارة في نغم جميل ، وتبقى أغانى ليلى مراد وأفلامها رمزا للرومانسية أجيالا متتابعة .

فهل هناك كتاب أكثر جاذبية من ذلك الذى يلتقى فيه كل من صالح مرسى وليلى مراد .. ؟!


أهلاً بكم فى عالمنا
مصر للطيران

